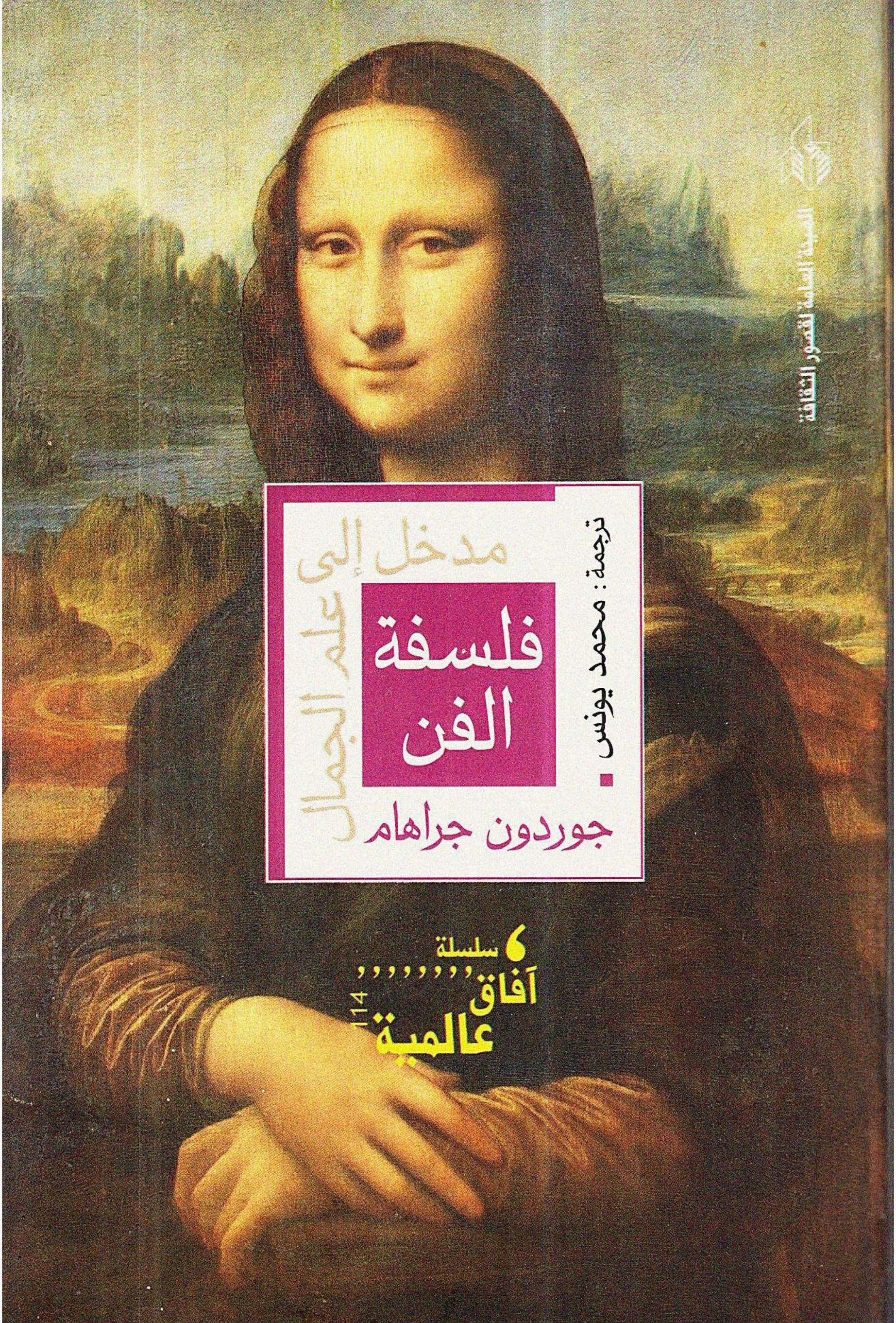


مدخل إلى علم الجمال

فلسفة الفن

جوردون جراهام

ترجمة : محمد يونس

سلسلة آفاق عالمية 114

الهيئة العامة لقصور الثقافة

فلسفة الفن

مدخل إلى علم الجمال

114

سلسلة شهرية تعنى بنشر الأعمال المترجمة إلى اللغة العربية فى الأدب والنقد والفكر من مختلف اللغات

• فلسفة الفن
مدخل إلى علم الجمال
• ترجمة: محمد يونس
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2013 م
13,5 x 19,5 سم
• تصميم الغلاف: أحمد اللباد
• رقم الإيداع: ٧٤٢٤/ ٢٠١٣
• الترقيم الدولى: 978-977-718-310-9
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

جُوردون جراهَام

فلسفة الفن
مدخل إلى علم الجمال

ترجمة :
محمد يونس

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة

هذه ترجمة كتاب

Gordon Graham,

PHILOSOPHY OF THE ARTS

An Introduction to Aesthetics

مقدمـة

تشكل الفنون جانبًا مهمًّا من حياة البشر وثقافتهم، وتحظى بقدر كبير من اهتمامهم وتشجيعهم. ولكن ما هو الفن على وجه التحديد، ولم يمثل قيمة بالنسبة للناس؟ لعل مثل هذه التساؤلات من أقدم التساؤلات التي دارت في أذهان البشر . وقد اهتم الفلاسفة بالإجابة عليها على مدى أكثر من ألفي عام. وخلال هذه الأعوام تطورت عدة إجابات مهمة على هذه التساؤلات، سعت لاستكشاف هذا الجانب من حياة البشر.

ويهدف هذا الكتاب إلى أن يقدم للمُستجَد في مجال علم الجمال ونظرية الفن المشاكل التي واجهها الفلاسفة خلال سعيهم للإجابة على هذه التساؤلات على نحو متسق ومتماسك، كما أن الكتاب يهدف إلى تعريف القارئ المستجَد على أفكار الفلاسفة الذين أولوا اهتمامًا أكثر من غيرهم للإجابة على مثل هذه التساؤلات. ولا يهدف الكتاب إلى تعريف دارسي الفلسفة بالمعلومات المتعلقة بهذا المجال وحثهم على الاهتمام به فحسب، بل يهدف أيضًا إلى إثبات مدى أهمية فلسفة الفن وعلم الجمال لتلبية

اهتمامات ومشاغل الطلاب المهتمين بتقييم ودراسة أعمال الفن، واهتمامات غيرهم من المهتمين بهذا المجال.

ولم يكن الفلاسفة وحدهم هم مَن طوروا نظريات عن الفن، بل شاركهم في ذلك علماء الاجتماع وعلماء الموسيقى ونقاد الفن ونقاد الأدب ومُنظِّريه أيضًا. ولكن ما تقوله الفلسفة في هذه الموضوعات ليس بوسع أحد أن ينكر أهميته بالنسبة لأي تفكير جاد في قضايا الفنون. وبنفس القدر، فإن نظرية الفن وفلسفة الفن سرعان ما تتحول إلى تجريدات فاقدة للحياة ما لم تنطلق من الفنون ذاتها. وعليه، فإن قسمًا لا يستهان به من هذا الكتاب مكرسٌ لأشكال فنية محددة، لا لتفادي مثل هذا التجريدات التي لا حياة فيها فحسب، بل على أمل أن يجتذب الكتاب أولئك الذين يكون دافعهم الأول هو حب الموسيقى أو الرسم أو الأدب للاهتمام بالتأمل الفلسفي.

ويشكل تحقيق مثل هذا الأمل صعوبة من نوع ما. فليس في إمكاننا أن نتحدث على نحو مفهوم وذي دلالة عن الرسوم أو القصائد أو السيمفونيات وهلم جرًا، ما لم نكن على دراية بما نتحدث عنه، كما أن الكاتب في هذا المجال ليس في وسعه أن يكون على يقين من أن الأمثلة التي اختارها معروفة للقارئ. لذا فمن الشروط الضرورية لدراسة فلسفة الفن باستخدام هذا الكتاب أن يكون القارئ ملمًا بالأمثلة التي تم اختيارها لتوضيح الأفكار. ويتعين علينا أن نؤكد من البداية أن القراء يلزمهم أن يبذلوا جهدًا للتعرف على الأعمال الفنية التي أشرنا إليها خلال مناقشة قضايا هذا الكتاب.

ومن الصحيح أيضًا القول إن أي مدخل مهما استهدف أن يكون شاملاً ليس في النهاية سوى نقطة انطلاق للقارئ لتوسيع نطاق معارفه. وتحقيقًا لهدف استكمال قراءاته، فقد وضعنا في نهاية كل فصل مقترحات لمزيد من القراءة في موضوع الفصل. وكتاب "فلسفة الفن" الذي أشرف على تحريره أليكس نايل وآرون ريدلي مرجع مفيد بالنسبة للفن القديم والحديث، ويتضمن مقترحات بمزيد من القراءة في هذا المجال.

وفي كتاب في حجم كتابنا هذا، من المستحيل أن نتطرق إلى جميع قضايا فلسفة الفن؛ ذلك أن شاغلنا الرئيسي هو أن نقدم الخطوط العريضة لأكثر النظريات شيوعًا، وتوضيح الكيفية التي تنطبق بها هذه النظريات على أعمال الفن. ويبرز أمامنا في هذا الصدد استنتاجان عامان:

أولهما: أن من الأفضل لفيلسوف الفن أن يستكشف قضية قيمة الفن من أن يسعى للتوصل إلى تعريف للفن، **وثانيهما**، أن أفضل تفسير لقيمة الفن يكمن في توضيح السبل التي يسهم بها في الإدراك الإنساني.

وتفضي بنا عملية توضيح واستكشاف هذه الأفكار إلى نظرة أكثر تفصيلاً على أعمال الموسيقي والرسم والسينما والشعر والرواية والعمارة، كما تفضي بنا إلى البحث في العديد من القضايا المهمة والشيقة. ومع ذلك، فهناك القليل من البحث المباشر من جانب فلاسفة الفن في موضوعين مترابطين؛ ألا وهما موضوعية الحكم الجمالي، ودور الهدف الذي يرمي إليه الفنان في تحديد أهمية العمل الفني ومدى تميزه. وكلا الموضوعين تعرضنا لهما باختصار في مواضع عدة فحسب، حيث أن من الضروري حذف بعض القضايا. والأمر المعهود في الفلسفة هو أنها تطرح

تساؤلات بأكثر مما تقدم من إجابات؛ وليس هدف مدخل للفلسفة أن يقدم مجموعة محددة من الحلول لمجموعة مستهدفة من القضايا، بل أن ينشط ذهن القارئ للقيام برحلة استكشافية من جانبه.

إذن، فما نقدمه هنا هو مدخل لعلم الجمال. ولكن ما هو علم الجمال؟ يكتب الناس عن الفن بأساليب مختلفة، فهناك النقد الفني الذي يهدف إلى توضيح وشرح وتفسير الأعمال الفنية كلٌ على حدة، وهناك تاريخ الفن الذي يرسم صورة للتحولات والتطورات التي مرت بها فنون مثل الرسم والموسيقى وغيرهما من الفنون عبر العصور. وليس علم الجمال أيًا من هذه الأبحاث، بل هو مسعًى للتنظير حول الفن، أو التوصل إلى نظرية حول الفن، وتفسير ماهيته وموضوعاته. ومن الملامح اللافتة للأنظار- في التنظير المعاصر حول الفن- ليس وجود عدة نظريات متنافسة حول الفن فحسب، بل وجود فكرتين متباينتين كل التباين حول الكيفية التي يتعين من خلالها صياغة نظريات حول الفن. وإذا تحدثنا عن ذلك في عمومياته، فإن المناهج المتبعة في نظريات الفن تنقسم إلى نوعين. **أولهما** تلك النظريات التي تسعى للكشف عن ماهية الفن. و يمكن القول إن الهم الرئيسي لهذا النهج هو مفهوم الفن بوصفه فنًا. وعلى الرغم من أن فلسفة الفن تتضمن ما يتجاوز ذلك- كما سنتبين ذلك فيما بعد- فقد أطلقت على هذا النهج النظريات "الفلسفية"، لأن أصولها يمكن العثور عليها في أعمال كل من سقراط وأفلاطون، اللذين سعيا لأن يفهما الأمور التي يناقشانها من خلال صياغة تعريفات لها. **ثانيًا**، هناك في مقابل تلك النظريات، التي ترتكز على مفاهيم مجردة من هذا النوع، تيار أكثر حداثة في الفكر، يمكن أن نطلق عليه الوصف الفضفاض "اجتماعي"، نظرًا لأنه يهتم بالفن

بوصفه ظاهرة اجتماعية. ونجد أصول هذا التيار في الماركسية، ولكن- في عصرنا هذا- تم تعديل هذا الأساس الماركسي وتوسيع نطاقه من خلال الأفكار والاهتمامات التي طرحتها البنيوية وما بعد البنيوية. وهذا النهج الاجتماعي يهتم بالفن بوصفه ظاهرةً تاريخية وبنيةً اجتماعية.

ونظرًا للاختلافات الجوهرية بين النهجين الفلسفي والاجتماعي، فإن عملية استكشاف الإجابات عن سؤال كيف يمكن التوصل إلى نظرية بشأن الفن؟ تعد أمرًا تمهيديًا ضروريًا، لكي يمكننا أن نبحث على نحو كاف الموضوعات الرئيسية الأخرى المعتاد أنها من موضوعات علم الجمال. ولكن على الرغم من أن هذا التمهيد ضروري- من زاوية الترتيب المنطقي للموضوع- فإن المستجد على مجال الفلسفة من المرجح أن يجد المادة التي نبحث فيها عسيرة عليه إلى حدٍّ ما. ومن وجهة نظر القارئ- نتيجة لذلك- فمن الأفضل أن تتم معالجة الموضوعات ذات الطبيعة النظرية الأكثر تجريدًا بعد أن يصبح على درجة من الإلمام بفلسفة الفن. ولهذا السبب، جعلنا الفصل الأخير- وليس الفصل الأول- هو الفصل الذي نتحدث فيه عن نظريات الفن.

ولكي نمهد للفصل الأول، فمن الضروري هنا أن نكتفي بالقول إن بوسعنا أن نجمع- إلى حدٍّ ما- بين النهجين الفلسفي والاجتماعي، إذا ما عدلنا الهدف من نقاشنا حول هذا السؤال، وصغناه على النحو التالي "ما هي قيمة الفنون؟". وسأطلق على الإجابات على هذا السؤال النظريات "المعيارية" عن الفن، وبمعنى آخر النظريات التي تهدف إلى تفسير قيمة الفن. والفصول الثلاثة التالية تدرس النظريات المختلفة من هذا النوع، سواء من حيث الشكل الذي تؤثر به على فهمنا المشترك، أو- بشكل أكثر دقة- في

الشكل الذي تحققت فيه في كتابات الفلاسفة المعروفين. أما الفصول الأربعة التالية فتبحث فيما يترتب عليها بالنسبة لمختلف أشكال الفن. وبعدها نعود للقضايا الأكثر تجريدًا وصعوبة حول الأساس السليم لعلم الجمال ولنظرية الفن.

1

الفـن والمتعـة

سننطلق من فرضية أن النهج الأكثر جدوى وفائدة- في التوصل إلى نظرية عن الفن- هو النهج المعياري؛ بمعنى أننا- في الفصول الثلاثة المقبلة- سندرس علم الجمال بوصفه مسعًى لصياغة نظرية عن الفن تعمل على تفسير قيمته، بأكثر مما تهدف إلى تعريف الفن أو تحديد وظيفته الاجتماعية. وأحد السبل للبدء في صياغة نظرية معيارية هي طرح هذا السؤال: ما الذي نتوقع أن نحصل عليه من الفن؟ والرد التلقائي الأكثر شيوعًا هو المتعة أو اللذة. فكثير من الناس- حين يرغبون في التعبير عن أن كتابًا أو فيلمًا سينمائيًا أعجبهم- يقولون إنهم قد استمتعوا به.

هيـوم ومعيـار الذَّوق:

وقد تراءى لبعض الفلاسفة أن قيمة الفن ترتبط بالضرورة بالمتعة، وهم يدافعون عن وجهة نظرهم تلك بالقول بأننا حين نقول عن عمل ما

إنه جيد، فإن ذلك يساوي قولنا بأن هذا العمل ممتع أو سار. ومن أشهر الفلاسفة الذين يتبنون هذا الرأي الفيلسوف الاسكتلندي ديڤيد هيوم، الذي عاش في القرن الثامن عشر. ففي مقالة شهيرة له بعنوان "**حول معيار الذوق**"، يرى هيوم أن الأمر المهم- بالنسبة للفن- هو أن يكون سارًّا أو ممتعًا، وأن المتعة- التي نستقيها منه- قضية متعلقة بإحساسنا، وليست صفة جوهرية فيه. فالأحكام حول ما هو "جيد" وما هو "رديء" في الفن ليست أحكامًا بالمعني الحقيقي على الإطلاق في رأي هيوم، "لأن الإحساس لا مرجع له خارج الإحساس، وهو دائمًا واقعي، سواء شعر الإنسان بذلك أم لا" (هيوم 1975: 238). "والبحث عن الجمال الواقعي أو القبح الواقعي أو الجمال أو القبح- في الواقع- بحث لا طائل منه، شأن البحث عن الحلاوة والمرارة في الواقع" (**المرجع السابق**: 239). فالتفضيلات الجمالية، بمعنًى آخر، تُعد تعبيرات عن ذوق المراقب أو الملاحظ، وليست عبارات عن شيء محدد. ويرى هيوم أن التباين الكبير في الآراء بين الناس حول الفن يؤكد هذه الحقيقة.

ويعترف هيوم- في الوقت ذاته- بأنه على الرغم من صواب أن الآراء تتباين تباينًا واضحًا، فإن هناك اعتقادًا واسع النطاق بأن هناك- على الأقل- نوعًا من الأحاسيس الفنية، على أقل تقدير، لن يكون من الصواب تجاهلها. وتوضيحًا لذلك، يتأمل هيوم مثلاً يتم فيه مقارنة كاتب صغير بشاعر عبقري، مثل جون ملتون مؤلف "**الفردوس المفقود**". ويقول هيوم إنه على الرغم "من أنه قد يكون هناك أشخاص قد يفضلون الأول.. فلا أحد يعير اهتمامًا لمثل هذا الذوق؛ ونحن نعلن- بلا تردد- أن آراء هؤلاء الأشخاص الذين يتظاهرون بأنهم نقاد من شأنها أن تكون مضحكة

وسخيفة". وينطوي ذلك على أنه بالرغم من أن التذوق يرتبط بأمور تتعلق بالأحاسيس السارة أو غير السارة، فإنه لا يزال هناك معيار من نوعٍ ما للتذوق، وتظل المشكلة التي يتعين علينا أن نحلها هو كيف يمكن أن نوجد اتساقًا بين هاتين الفكرتين.

ويرد هيوم على ذلك بالقول بأن معيار التذوق ينشأ من طبيعة الكائنات البشرية. فحيث أنهم يتشاركون في طبيعة مشتركة، فإن بإمكاننا أن نتحدث بصفة عامة عن أنهم يفضلون نفس الأشياء. ويرى أنه عندما نأتي إلى موضوع الفن، فإن "بعض الأشكال والصفات المحددة من البنية الأصلية للنسيج الداخلي (للعقل البشري) تكون مهيأةً لأن تكون سارة، فيما تكون بعض الأشكال والصفات الأخرى مهيأة لأن تكون غير سارة (المرجع السابق: 271). وهناك بطبيعة الحال بعض ردود الأفعال والآراء التي تخرج عن هذا النهج، حيث ثمة أناس قد يفضلون أكثر الأشياء غرابة. ولكن هيوم يعتقد أن الزمن سيكون الحكَم في نهاية المطاف، وأن تلك الأشياء التي تكون ممتعةً جماليًا حقًا هي التي ستحوز رضا الناس بمرور السنين.

ومن الواضح أن نظرية هيوم لا تتماشى مع اتجاهات الفن. فالأذواق الفنية تختلف إلى حد كبير، ولكن هناك ـ في الوقت ذاته ـ شيئًا ما يتعين قوله بشأن الفكرة القائلة بأن هناك سمات بعينها في الفن بصفة عامة يحبذها معظم الناس، حيث يفضل هؤلاء ويعجبون بالأعمال الرائعة في مجال الموسيقى أو الرسم أو الأدب أو العمارة. وعلى الرغم من ذلك، وخلافًا لما يراه هيوم، لا يمكننا الانطلاق من نماذج عن التذوق *المشترك إلى معيار* للتذوق. فكون أن هناك معتقدًا أو إحساسًا مشتركًا بين كثير من الناس لا

يعني في حد ذاته أن كل الناس ملزمون عقلاً بأن يتمسكوا به. فلو كان هناك مثلاً شخصٌ له ذوق موسيقي خاص، على نحو استثنائي، فقد نعتبره غريبًا؛ ولكن لو كان هيوم محقًّا في أن الجماليات مسألة تتعلق بالأحاسيس تمامًا، فلن يكون لدينا سبب وجيه لأن نقول عن ذوقه إنه سخيف أو مضحك؛ فهو ببساطة مختلف. وإذا أردنا القول بأن بعض الآراء في الفن خاطئة، فليس في وسعنا أن نجعل الخطأ يرتكز على المشاعر الإنسانية بشأن الفن أيًا كانت، بل يرتكز على شيء يتعلق بالفن ذاته.

ويترتب على ذلك أن العلاقة بين الفن والمتعة ليست علاقة ضرورية؛ فالقول بأن عملاً فنيًا جيد أو له قيمة، لا يتساوى مع قولنا إننا نرى أنه ممتع. ومع ذلك فلا يزال بالإمكان القول بأن الفن تكون له قيمة بصفة رئيسية لأنه يمتعنا، وهذا في اعتقادي ما يعنيه الناس حين يربطون بين الفن والمتعة.

ميل والمتعة:

ولكن ما يجدر بنا أن ننوه إليه هنا إنه ليس من الطبيعي تمامًا الحديث عن المتعة على نحو موحد بالنسبة لكافة الفنون. فمن الطبيعي تمامًا أن يتحدث الناس عن أنهم يستمتعون برواية أو مسرحية أو فيلم سينمائي أو مقطوعة موسيقية. ولكن من غير الطبيعي أن نتحدث عن الاستمتاع بالرسوم أو التماثيل أو المباني بمعنى مغاير لأننا نفضلها أو نحبها. ويستتبع ذلك أنه حتى لو اتفقنا على أن "المتعة" هي القيمة الرئيسية للفن، فإننا

سنكون بحاجة إلى تفسير يبين لنا على وجه الدقة ما يعنيه ذلك في حالة بعض الأشكال الرئيسية للفن.

ولكن المشكلة الرئيسية المتعلقة بالمتعة لا تنحصر في ذلك. بل هي بالأحرى تتمثل في أننا عندما نؤكد أن الفن يقدم المتعة فإننا لا نقول شيئًا تقريبًا. فالناس الذين يستمتعون بعملهم يمكن أن نسألهم عن السبب في أنه ممتع، وتكشف إجاباتهم عن أنهم يشعرون بأن له *قيمة*. فالمتعة تشير فحسب إلى أنهم يشعرون به على هذا النحو. وبالمثل، فإن القول بأن الفن هو مصدر للمتعة ليس قولاً معبرًا، فهو لا يعني أكثر من أنه يستحق أن نوليه اهتمامًا، وأن ما يلزمنا أن نعرفه هو ما الذي *يجعله* جديرًا باهتمامنا.

والأشخاص الذين يقدمون تفسيرًا للمتعة، لديهم في أذهانهم- على وجه الدقة- شيءٌ ما يعنونه، ألا وهو اللذة. وتتطلب فكرة اللذة المزيد من التمحيص والتوضيح، لأنها من الممكن أن تستخدم أيضًا استخدامًا عامًّا لتعني فحسب المتعة، بالمعني الذي وصفناه من قبل. وفضلاً عن ذلك، فثمة معان متعددة لكلمة لذة: فهناك أولئك الذين يستخدمون كلمة لذة وسعادة على أنهما كلمتان مترادفتان على سبيل المثال، أو أولئك الذين يُعرفون كلمة لذة على أنها المقابل النفسي للألم، كما هو الحال في كتابات الفيلسوفين البريطانيين اللذين عاشا في القرن التاسع عشر جون ستيوارت ميل وجيرمي بنتام، وهما المثلان التقليديان لمذهب المنفعة الفلسفي. ومثل هذه الالتباسات في الفهم أمرٌ مفهوم، لأن معظم مَن يفكرون في اللذة والسعادة يقعون- منذ البداية- في أحابيل شبكة من الأفكار من بينها التناقضات بين "العمل ووقت الفراغ" و"الكد والراحة" و"القلق والرضا". ومعنى اللذة الذي نود تمحيصه هنا ليس شيئًا شبيهًا بـ"قيمة الترفيه" التي قد

نسميها- على غرار ما ذكره ر. ج. كولنجوود في كتابه ***مبادئ الفن***- "التسلية".

وقد شارك كولنجوود- إلى حدٍّ ما- في المهمة التقليدية لعلم الجمال الفلسفي المتمثلة في تعريف الفن- ولكن السبيل الذي انتهجه يجسد نظرية معيارية أو تقييمية في الفن أيضًا، أي تفسير ما يُعد فنًّا بالمعنى الصحيح للكلمة. ويوضح كولنجوود أن الفن- باعتباره نوعًا من التسلية (إلى جانب الفن كحرفة، أو الفن كنوع من السحر)- لا يرقى إلى الفن بمعناه "الصحيح"، وأن أولئك الذين يتوجهون للفن بقصد التسلية يرتكبون نوعًا من الخطأ. وقد يكون هذا- في الواقع- وضعهم حيث يتسلون بالمسرحيات والروايات أو غير ذلك . وهي مسألة من المهم التركيز عليها. ولا ينكر أحد أن هناك بالفعل نوعًا من التسلية والاستجمام يحصل عليه الناس من الفنون. ولكن ما يقصده كولنجوود هو أنه إن كان ذلك هو كل ما نبحث عنه في الفن، فإننا نفتقد بذلك أكثر الأمور التي يجدر بنا أن نبحث عنها في الفن. ولسوف ندرس انتقاداته للفن كنوع من التسلية عن كثب في الفصل التالي. وكل ما يلزم أن ننوه إليه هنا هو الشك الذي أثاره حول الحقائق التي يتضمنها هذا الوضع؛ فالطرح القائل بأن الفن تكون له قيمة بسبب اللذة أو التسلية التي يجلبها لنا يعتمد- ضمن أمور أخرى- على أن يكون الوضع هو أننا نحصل على اللذه منه.

فهل هذا صحيح في الواقع؟ إن الأمر الذي لا ريب في صحته هو أن الناس يصرحون بأنهم يستمتعون بالأعمال الفنية، وأن الكثيرين منهم يضيفون إلى ذلك قولهم بأنها تشعرهم باللذة. أما ما هو الوضع فيما لو طلبنا منهم أن يستبدلوا بكلمة "المتعة" كلمة "التسلية"، فليس من المؤكد

تمامًا أن يقوموا بذلك عن طيب خاطر. ويرجع ذلك إلى أن السعي وراء اللذة- بمعنى التسلية- لا يفسر التقدير الاجتماعي للفن في سياق أوسع نطاقًا. فالناس يعتقدون- بصفة عامة- أن الفن العظيم أهم من أن يكون مجرد مصدر للتسلية. كما أنه لا يتفق مع التفرقة الشائعة بين الفن واللا فن، أو التفرقة بين الأعمال (والأشكال) الفنية الأكثر جودة والأقل جودة، بين عمل من أعمال البانتوميم على سبيل المثال وتراجيديا شكسبيرية.

ويتعين علينا أن ننظر في كل قضية من تلك القضايا على حدة. فمن الأمور المتفق عليها- على نطاق واسع- أن الفن موضع احترام من الناس يستحق أن يكرسوا له الكثير من الوقت، وأن يخصصوا له قدرًا كبيرًا من الموارد المالية والموارد الأخرى. وقلة من الناس هي التي ترى أنه من غير المناسب أن تشجع الجامعات والمدارس الطلاب على الانشغال بدراسة الفن (على الرغم من أن البعض قد يثير تساؤلات حول المنهج الدراسي)؛ كما أنهم لا يطلبون تبريرًا من نوع ما حين تنفق الحكومات والشركات والمؤسسات مبالغ طائلة من المال على المعارض والفرق الموسيقية. ولكنهم قد يعترضون تمامًا إذا قيل لهم إن المدارس- حين تُعلم الفنون- إنما تهدف إلى تسلية طلابها. ومن المحتمل أن تساورهم الشكوك إذا أنفقت مبالغ مماثلة على حفلات ومناسبات تتسم بالبذخ، ويكون هدف التسلية والمتعة فيها أكثر وضوحًا. وبالمثل فإن من الأمور التي تحظى بالاحترام- بل الإعجاب- أن يلتزم الفنانون والنقاد بعملهم ويُفنون فيه حياتهم. وعلى النقيض من ذلك، فإن الحديث عن التزام المرء بالتسلية طيلة حياته يحمل في طياته السخرية والاستهزاء، شأن الحديث عن "الجدية في تناول الخمور".

وربما كانت مثل هذه التقييمات خاطئة بطبيعة الحال. وهو احتمال لا ينبغي لنا أن نستبعده. وإذا افترضنا أن للفن قيمة أخرى أكبر من قيمة التسلية، فإن ذلك سيكون بمثابة حكم مسبق في قضايا وثيقة الصلة بفلسفة الفن المعيارية. ولكن ما يهمنا هنا هو أنه إذا طابقنا بين المتعة والتسلية فسيكون أمرًا بعيدًا عن الوضوح أن تكون نظرية المتعة هي النظرية الشائعة كما تحدثنا عنها منذ البداية، فقد يكون من المقبول القول بأن الناس تستمع إلى بيتهوفن من أجل الاستمتاع بموسيقاه، ولكن القول بأنهم يستمعون إليها من أجل التسلية سوف يكون أقل قبولاً.

ويمكن القول بأن هذا يبين أن المتعة ليست متطابقةً مع التسلية. ولكن ما إن نحول أنظارنا ـ عما يميل الناس للقول به ـ إلى المعتقدات التي تعكسها ممارساتهم الاجتماعية، فليس من الواضح ـ على الإطلاق ـ إن كان معظم الناس يجدون ما نسميه فنًّا ممتعًا بأي معنى مباشر للكلمة. فأولئك الذين يسعون وراء المتعة، الذين يوضعون أمام اختيار بين قصة بوليسية كتبها ركس ستاوت ورواية لوليم فوكنر، سيختارون ـ بالتأكيد، تقريبًا ـ الأول، وبنفس الطريقة سيفضلون فيلمًا للأخوين ماركس على فيلم لجان ـ لوك جودار، رغم أن من البديهي أن أعمال فوكنر وجودار أهم، من الناحية الفنية. ولا يلزم أن يكون الوضع على هذا النحو بالنسبة لكافة الأعمال، فالروايات العظيمة يمكن أيضًا أن تكون مسلية ومثيرة. ولكن كون المتعة، والأهمية التي يتمتع بها العمل الفني، يمكن أن يكونا أمرين منفصلين على هذا النحو يدفعنا لأن نلاحظ ـ مع كولنجوود ـ أن شيوع الاعتقاد بأن الفن ممتع ربما يشوه قدرة الناس على التساؤل بأمانة عما إذا كان هناك مَن يستمتع به كثيرًا. ويعتقد كولنجوود أن هذا معيار لخداع النفس في اتجاهات

الناس، وأننا إذا توخينا الأمانة فعلينا أن نتفق على أن قيمة الترفيه بالفن الراقي- بالنسبة لمعظم الناس- أقل بالمقارنة بأوجه الاستمتاع الأخرى.

"ليس من الممكن الارتقاء بجماهير ورواد السينما وقراء المجلات عن طريق تقديم.. المتع الأرستقراطية للعهد الماضي. وهو ما يطلق عليه تقديم الفن للشعب، وذلك لغوٌ فارغ. فما يتم تقديمه هو نوع من التسلية، التي تم إعدادها بذكاء من جانب شكسبير أو بورسيل، لكي يستمتع بها جمهور عصر اليزابيث أو عصر عودة الملكية، ولكنه سيكون الآن- رغم كل عبقريته- أقل إمتاعًا للناس من أفلام ميكي ماوس أو موسيقى الجاز، اللهم إلا إذا بذلنا جهدا مضنيًا في تدريب الناس على الاستمتاع به" (**Collingwood** 1938: 103).

إن هذه الوقائع الاجتماعية حول الفن والوضع الذي يُعزَى إليه يثيران الشكوك حول عمق التمسك بنظرية المتعة الشائعة عن الفن. فثمة تساؤل جدي عما إذا كان الفن الحقيقي مصدر متعة لمعظم الناس، ويبدو أن الإجابة هي "من المحتمل لا". ولكن حتى لو اتفقنا على النقيض مما ذُكر من أن كافة الفنون ترتكز على المتعة، فإن هناك تساؤلاً ينشأ عما إذا كان السبب في الاهتمام بها يرتكز على هذا الأساس وحده. فهناك الكثير من الأشكال الأرخص والأيسر للاستمتاع، مثل الألعاب والرحلات وحل الكلمات المتقاطعة، على سبيل المثال لا الحصر. فلو كانت القضية هي مجرد الاستمتاع، فيمكن للفن- على أية حال- أن يكون- في الحد الأقصى- منافسًا على القيمة المادية، وسيكون- في كل الاحتمالات- منافسًا بالغ الضعف.

ويغرينا ذلك بأن نجيب على مثل هذا التساؤل بالقول بأن الحياة الممتعة لا تتوقف على كَم المتعة على نحو مجرد، بل تعتمد على متع مختلفة ومتنوعة. وربما يكون من الصحيح أن بإمكاننا أن نفرط في نوع معين من المتع، ولكن ذلك لن يحل المعضلة الفلسفية. فحتى لو كان الرسم والدراما وغيرهما من الفنون تمثل أنماطًا متميزة من المتعة، فإن هذا الواقع وحده لا يمثل سببًا وجيهًا للقول بأن الحياة الممتعة لا بد أن تشمل أيًّا من هذه الأنواع من المتعة. ولو كانت الحياة السعيدة تعرَّف على أنها الحياة الممتعة فإن اشتراط أن مثل هذه الحياة تتضمن الكثير من المتع لا يُلزم بأن يكون للفن دور في تلك المتع. وربما تكون مثل هذه النظرة صحيحة بالنسبة للباحث عن المتعة (أي الشخص الذي يرى أن الحياة السعيدة هي الحياة الحافلة بالمتع)، ولكنها لا تنطبق على متذوق الجمال (محب الفنون). ولكن الأمر الذي يتعين التأكيد عليه هنا هو أن الاحتكام لقيمة المتعة أو اللذة لن يكون عونًا في جعل قيمة الفن أعلى من قيمة أي من وسائل الترفيه والتسلية الأخرى.

وردًّا على هذا النهج في التفكير، فإن ذلك قد يغري البعض بأن يسعى لأن يوجد فرقًا بين المتع الراقية والمتع الهابطة، وأن يزعم أن الفن يوفر لنا نوعًا من المتعة الأرقَى من المتعة التي توفرها لنا تلك الوسائل العادية للترفيه والاستجمام التي سبق ذكرها. وهذا النهج وثيق الصلة بالاعتراض الثالث الذي سنناقشه، والمتمثل في التفرقة التي يضعها معظم عشاق الفن بين الفن الخفيف والفن الجاد. وهذه التفرقة يصعب المرور عليها مرور الكرام، وتستحق منا مناقشة مستفيضة إلى حدٍّ ما. فالجميع يرغب في أن يضع تفرقة قيمية بين الأساليب والأعمال الفنية في ضوء مدى جديتها أو

سهولتها، على سبيل المثال، بين التراجيديا والمسرح الهزلي، أو بين سيمفونيات بيتهوفن وڤالسات شتراوس، أو بين شعر ت. إس. إليوت وشعر إدوارد لير، أو بين روايات جين أوستن وروايات ب. ج. وودهاوس. وفي هذه الأمثلة، على الرغم من أن الأعمال الأخيرة منها تتمتع بمزايا عدة وممتعة حقًا، فإن الأعمال الأولى تعد أكثر عمقًا وأهمية.

ويتعين علينا أن ننوه هنا إلى أن التفرقة بين الفن الجاد والخفيف ليست هي عينها التفرقة بين الفن الراقي والفن الهابط. وقد ظن بعض الكتاب أن إعلاء البرجوازية من شأن فن المعارض وقاعات الموسيقى، وما رافق ذلك من تدهور للفن الشعبي، كان جزءاً من المساندة الأيدلوجية لبنية اجتماعية محددة. ولكن ما يهمنا ـ في الوقت الراهن ـ هو أن بعض الفن الشعبي يمكن اعتباره جادًا، مثلما أن بعض الفن الراقي يمكن اعتباره تافهًا إلى حدٍّ ما. ولا يزال من الضروري أن نوضح الفرق بينهما.

فهل يمكن أن نوضح هذا الفرق في ضوء التمييز بين المتع الراقية والمتع الهابطة؟ لقد سعى جون ستيوارت ميل لأن يضع هذه التفرقة التي ظهرت في مقال له بعنوان "**النفعية**"، ولكنها لم تكن منصبة بوضوح على قضية قيمة الفن. ولكن من الصعب أن نتبين الكيفية التي يمكن بها التوصل إلى مثل هذه التفرقة إلا من خلال الأساليب التي يشير إليها. ويبدو أن هناك احتمالين فحسب، فإما أن نقول إن المتع الراقية تتيح لنا قدرًا أكبر من المتعة، أو أن نقول إن المتع الراقية تتيح متعًا مختلفة نوعيًا. ومن الواضح أن البديل الأول غير ملائم، لأنه يجعل قيمة الفن مساويةً تمامًا للمتع الأخرى. أما إذا كان الفرق الوحيد يكمن في أن المتعة في الفن تكون أكثر تكثيفًا، فإن ذلك يمكن تعويضه بلا خسارة بأن نُقبل على قدر أكبر من

المتع الهابطة. وبهذه الطريقة فإن ما تتميز به رواية "أنا كارنينا" لتولستوى على مسلسل "شارع ملروز بليس"، أو مسلسل "الجيران" الاسترالي، هو كَم المتعة. وبإمكاننا أن نعوض ذلك ببساطة بأن نشاهد المزيد من حلقات مسلسل "شارع ملروز بليس". والنتيجة المترتبة على مثل هذا النهج في التفكير هي أن مَن لم يألفوا العناصر التي يُنظر إليها على أنها فن جاد، بما في ذلك العناصر الجادة في الفن الشعبي، لن يكونوا محرومين منه تمامًا، شريطة أن يكون لديهم قدر كاف من المتع العادية للغاية. لابد أن أغلبنا سيود الاعتراض على مثل هذا الحكم، ولكننا سواء اعترضنا أم لم نعترض، فإن مثل هذه النتيجة كافية لتثبت لنا أن نظرية اللذة أو المتعة- حين تكون مفهومة بهذه الطريقة- هي نظرية غير مناسبة، طالما أنها لا تثبت أن الفن له أية قيمة خاصة على الإطلاق.

ويعتقد جون ستيوارت ميل أن "من غير المقبول عقلاً افتراض.. أن تقدير المتع يتوقف على التقدير الكمي وحده" (**Mill**, 1985:12). وبدلاً من ذلك يلتمس العون من النوعية المميزة لمختلف المتع.

"وإذا سئلتُ عما أعنيه بالاختلاف في نوعية المتع، أو ما الذي يجعل إحدى المتع أكثر قيمة من الأخري بوصفها متعة فحسب، بخلاف أن تكون أكبر من حيث الكمية، فليس هناك سوى إجابة واحدة ممكنة. فمن بين نوعين من المتعة، إذا كانت هناك متعة فضَّلها جميع من جربها أو أغلب من من جربها بلا تردد، بغض النظر عن أي شعور بالتزام خلقي بتفضيلها، فإنها تكون بذلك المتعة الأكثر تفضيلا. فإذا كانت المتعة الأخري من بين المتعتين توضع في وضع أفضل كثيرًا من الأولي من جانب أناس خبروا المتعتين.. فسيكون لدينا مبرر للقول بأن المتعة التي حظيت بالتفضيل متفوقة

من حيث النوعية.. وحُكم أولئك الذين تميزوا بمعرفتهما أو غالبيتهم- في حالة وجود خلاف بينهم- يتعين علينا أن نعترف بأنه نهائي" (14-ibid:15).

وفي رأي ميل فإن مثل هذه المتعة- أو اللذة الأرقي نوعيًا- تعوض أي نقص في الكمية، ومن شأنها أن تعوض المرء في الواقع عن أي قدر كبير من الألم أو الكدر. ويخلص في عبارة من عباراته الشهيرة إلى أنه:

"من الأفضل أن تكون إنسانًا لا يشعر بالرضا عن أن تكون خنزيرًا يشعر بالرضا؛ ومن الأفضل أن تكون سقراطًا لا يشعر بالرضا من أن تكون أحمق يشعر بالرضا. وإذا كان الخنزير والأحمق لهم رأي مختلف، فإن ذلك يرجع إلى أنهما لا يرون الأمر إلا من زاويتهما فحسب" **(ibid:14)**.

ولا يهمنا هنا إن كان حديث ميل عن المتع الراقية والمتع الهابطة مناسبًا للأهداف التي يتوخاها، في مذهب المنفعة؛ ولكن ما نود أن نتساءل عنه هو إن كان يمكن استخدام نفس الاستراتيجية لتفسير الاختلاف في القيمة بين الفن الجاد والفن الخفيف. ويبدو أن الإجابة الواضحة لا يمكن استخدامها لهذا الغرض. ويرجع ذلك- بصفة رئيسية، كما نعلم- إلى أن الأذواق في الفن تتباين، ومن ثم فإن المعيار الذي يقترحه لا يمكن استخدامه للفصل بين الاستجابات المتباينة للعمل الفني. فلنفرض- على سبيل المثال- أن خلافًا نشب حول الجودة النسبية للمتعة التي نحصل عليها من فيلم "**الطيب والشرس والقبيح**"، وتلك التي نحصل عليها من مشاهدة مسرحية"**الملك لير**". فمن الواضح أن ميل سيكون محقًا في تأكيده على أن الشخص الذي شاهد الأول فحسب لن يكون مؤهلاً لأن يصدر حكمًا ما.

ومن ثم، فإن حكم الأغلبية ينبغي أن يكون هو الحكم الفاصل. ولنفرض أن رأي الأغلبية كان تفضيل عمل شكسبير، فإن ذلك لن يكون حجة نستدل منها على أن التراجيديا الشكسبيرية ينتج عنها نوعية أرقى من المتعة التي يمكن أن تنتج عن مشاهدة فيلم جيد من أفلام الغرب الأمريكي. فالحكم الذي نخلص إليه بأن ذلك ربما يشير فحسب إلى تباين في الأذواق بين الأغلبية والأقلية. فليس في وسعنا أن نثبت أن البيرة أفضل من النبيذ، بأن نثبت ببساطة أن أكثرية تفضلها. ونظرًا لاحتمال أن يفضل فردٌ ما الأسوأ على الأفضل، فإن هناك احتمالاً أيضًا لأن تفعل الأغلبية نفس الشيء.

وربما يقال إن تفسير معيار ميل في ضوء الذوق يتجاهل دلالة مهمة تتمثل في أن المتع تنطوي ضمنًا على ملكات أرقى، وهو ما يجعلها من نوعية أرقى. ويبدو في حكم المؤكد أن هذا رأي ميل، وهو المبرر الذي يجعله يحقِّر من آراء الأحمق والخنزير. فخبرتهما من مرتبة أدنى، ومن ثم فإن متعهم تكون من مرتبة أدنى أيضًا. وبتطبيق ذلك على الفن، فإن ما يقتضيه ضمنًا هو أن الفن الجاد يهتم بجوانب في العقل البشري لا يهتم بها الفن الخفيف، أو الأقل جدية. وربما يكون ذلك في عمومه صحيحًا، ولكن من غير الواضح إن كان ذلك يمثل اختلافًا في القيمة النسبية لكليهما، من حيث المتعة أم لا. وسيقبل معظم الناس قول ميل بأن الحياة البشرية تتجاوز مجرد الأكل والنوم والتناسل. وقد نتقبل أيضًا القول بأن الكائنات البشرية من المتوقع أن تستمتع أيضًا بمتع لا يمكن للخنازير أن تستمتع بها، بسبب قدراتها العقلية والعاطفية. ولكن هذه الاختلافات الواضحة ليست مبررًا لأن نعتقد بأن القدرات الأرقي تؤدي إلى متعة أرقى. فليس في وسع

الخنازير أن تحل الكلمات المتقاطعة، كما أن الحمقى لن يمكنهم- مهما طال الزمن- أن يحلوا المسائل الرياضية الصعبة. ولا شك أن مثل هذه الأنشطة تحتاج إلى قدرات عقلية راقية، ولكن ذلك لا يمثل- في حد ذاته- مبررًا بالنسبة لنا لأن نعتقد أن المتعة التي نحصل عليها من مثل هذه الأنشطة أكثر قيمة من المتعة التي نشعر بها حين نمارس أنشطة التسلية البسيطة. وبوسعنا أن نشترط- عند تعريفنا للمتع الراقية- أن تتضمن قدرات راقية، إذا أردنا ذلك، ولكن ذلك لن يكون مبررًا- بالنسبة لنا- لأن نقول إن الكلمات المتقاطعة أو ما شابهها أكثر دلالة أو أهمية من غيرها من وسائل التسلية.

ولكن الأكثر أهمية من هذا، هو أن أحكام الأغلبية من النوع الذي يحدثنا عنه ميل، حتى لو كانت إلى جانب الفن الجاد على نحو مستمر (وهذا أمر مشكوك فيه)، فإنه يفترض أن تفسير ذلك يكمن في المتعة التي تؤدي إليها مختلف التجارب. ولكن ما السبب في أن التفضيل الفني يرتكز على المتعة، دون أية قيمة أخرى؟ ما يزال ذلك أمرًا ينبغي إيضاحه على نحو أكمل. فمما يتسق مع المنطق أن نؤكد (سواء أكان ذلك صحيحًا أم لا) الجمل الثلاث الآتية:

1- على مر العصور، كان رأي الأغلبية يكمن في أن هناك قيمة أكبر في الفن الجاد عن الفن الخفيف أو الأقل جدية.

2- أن الناس يتحدثون عادة عن هذه القيمة بالتعبير اللغوي "المتعة".

3- أن القيمة الأكبر لا يمكن تقديم تفسير كاف لها في ضوء اللذة أو المتعة.

ولكن حتى لو كانت هذه القضايا الثلاث متسقة منطقيًا، فإن ذلك لا يبرهن على نظرية المتعة في الفن، ولا على الاعتراضات التي نرى أنها تنطوي عليها، والتي تعني أن قيمة الفن تكمن في أمور أخرى.

كانط والجمال:

تعاملنا حتى الآن مع فكرة المتعة على أنها تمثل نوعًا واحدًا من التجربة. ولكن يُقال- في بعض الأحيان- إن ما نصادفه في الفن ليس نوعًا أرقى من المتعة عن المتع العادية، بل نوعًا متميزًا من المتعة الجمالية. وعلى سبيل المثال، فإن الفيلسوف البولندي رومان إنجاردن يدعونا إلى الاعتراف بأن المتع الجمالية "لها طبيعة خاصة تميزها، وأنها تتحقق على نحو مختلف عن المتع التي نشعر بها بعد وجبة لذيذة مثلاً، أو شعورنا بالمتعة بعد الاستمتاع بالهواء الطلق، أو المتعة التي نشعر بها بعد الاستحمام" **(Ingarden** 1972: 43) (ولابد أن نضيف أن إنجاردن يعتقد أن ذلك الاعتراف ليس إلا خطوة أولية بسيطة لكي نصل إلى فهم صحيح للقيمة الجمالية). أما عما إذا كان هناك شيء متميز مثل المتعة الجمالية، فمن البديهي أنه سؤال مهم في حد ذاته. ولكن الأكثر أهمية- بالنسبة لما نستهدفه في الوقت الراهن- هو سؤال آخر. هل يمكن لذلك أن يقدم لنا تفسيرًا كافيًا لقيمة الفن؟ لن يفيدنا اللجوء إلى فكرة المتعة الجمالية في تحقيق تقدم كبير، إن كان ما نعنيه بها لا يتجاوز القول بأنها نوع من المتعة من نوع خاص نحصل عليها من الفن. ولكي نتفادى مثل هذا الثغرة- في المفهوم- نحتاج إلى تعبير آخر غير المتعة

الجمالية. ونحتاج لأن نقيم علاقة بين اللفظ - أو التعبير الجديد - وبين قيمة أخرى تختلف عن المتعة العادية.

ومن الألفاظ التي توجد على نحو متكرر في الكتابات عن الفن لفظ "الجمال". والفكرة القائلة بأن ما يحصل عليه محب الفنون هو "متعة تأمل الجميل" هي فكرة قديمة ومألوفة، وهي فكرة ربما وجدت أكثر التعبيرات اكتمالاً عنها لدى الفيلسوف الألماني الكبير إيمانويل كانط، الذي عاش في القرن الثامن عشر. فإدخال تعبير الجمال يسمح لنا بالقول بأن ما يعوز الخنزير أو الأحمق لا يمكن تفسيره في ضوء المتعة العادية، والمتعة التي يشعران بها هي من مستوى متدنٍ للغاية، بل يمكن تفسير ما يفتقران إليه في ضوء غياب الجمال.

وفكرة "الجميل" موضوع يتردد كثيرًا في فلسفة الفن. وتتم عادة مناقشة مزاياها كصفة مميزة لدي تعريف الفن، وكما سنرى - في الفصل الثامن - فإن تعريفات الفن تواجه جميعًا صعوبات جدية. ولكن ليس من الصعب أن نفسر العلاقة بين الفن والجمال كفكرة معيارية، بمعنى أن الجمال شيء ذو قيمة، وأن الفن ذو قيمة لأنه يتوقف - بصفة رئيسية - على إبداع الجمال وتأمله. ونجد لدى كانط طرحًا مماثلاً لهذا، وفكرته - في هذا الصدد - من المفيد أن نتأملها في هذا السياق.

يضع كانط الحكم الجمالي في منزلة وسط بين الضروري منطقيًا (ومن أمثلته النظريات الرياضية) والذاتي المحض (والذي يجد تعبيرًا عنه في الذوق الشخصي). وعلى الرغم من أن القضية "هذا جميل" شبيهة - في مظهرها - بالحكم المعرفي، وهو الحكم على الكيفية التي توجد بها الأشياء، فإن كانط

يقول- في كتابه العظيم في علم الجمال "نقد الحكم"- إن التعبير عن مثل هذا الحكم "لا يمكن إلا أن يكون ذاتيًا"، أي نابعًا من شعور بالاستحسان (1- **Critique of Judgement**). ومن ناحية أخرى، فإن هذا الحكم ليس مجرد حكم ذاتي، طالما أنه كحكم يتعلق بواقعة أو ضرورة، فالشخص الذي يقوم به "ليس في وسعه أن يجد أن سبب تمتعه ينحصر في حالات شخصية تأتي من جانب ذاته فحسب.. ومن ثم.. فهو يعتقد أن لديه سببًا معقولاً لأن يطلب من الآخرين أن يستمتعوا بها بنفس القدر. وبناءً عليه، فإنه يتحدث عن الجميل كما لو أن الجمال صفة في الشيء، وكما لو أن الحكم منطقي.. على الرغم من أنه ليس إلا حكمًا جماليًا، ويتضمن فحسب إشارة لتمثل الذات للشيء"(**Critique of Judgement, p. 6**).

وإذا استخدمنا لغة أبسط للتعبير عن هذه الفكرة: فإن الجمال يلزم أن يتم تقديره ذاتيًا. فهو ليس مجرد صفة لشيءٍ قد نسجلها بلا انفعال، كأن نقول إن فلانًا عمره خمسون عامًا. فحين نقول عن شيءٍ ما إنه جميل، فإننا لا نصفه بذلك فحسب، بل يكون ذلك رد فعل منا تجاهه. ومن ناحية أخرى، فإن رد فعلنا لا يكون مجرد رد فعل شخصي، مثلما قد يكون الحال حين نشير إلى شيء نولَع به على نحو خاص. فحين نقول عن شيءٍ ما إنه جميل، فإن ذلك يعني أيضًا القول إن هناك شيئًا ما بالنسبة له سيجعل الناس يفضلونه بالمثل.

ولكن، هل المتعة الخاصة التي نرصدها هنا في الجمالي تقدم لنا تفسيرًا للقيمة التي تُعزى إلى الفن؟ إن لدى كانط المزيد الذي يود أن يقوله بهذا الصدد. فهو يعقد مقارنة بين نوع الاستحسان الذي نعبر به عن الاستمتاع بالجميل، وبين قولنا إن شيئًا ما مقبول وحسن. فما يميز القبول هو أنه أمر

يتعلق بالذوق الشخصي تمامًا (ويضرب كانت مثلاً باستحساننا لمشروب من نوع معين)؛ فمَن يقومون بمثل هذه التقييمات ليس لديهم من داع يجعلهم يتوقعون من الآخرين أن يشاركوهم في تفضيلاتهم. ويقصد كانط بالحسَن هنا ما هو مفيد، ومن ثم يرى أن أحكامًا من هذا النوع تنشأ "من تصور" الغاية التي يخدمها هذا الشيء، وتضع في اعتبارها غاية محددة، وكون شيءٍ ما حسنًا (بمعنى أنه يفيد في تحقيق غايةٍ ما) ليس أمرًا متعلقًا بالذوق، بل متعلق بالواقع. وينتج عن ذلك أن القيمة المميزة للمتعة الجمالية تكمن في ذلك: أنها تكون منزهة عن الغرض، بمعنييه المعرفي والعملي. فهو حُكم لا ينبني على التفضيل الشخصي، أوالنفع العام، بل حُكم ينشأ عن "اللعب الحر للخيال".

كيف يكون مثل هذا الحكم ممكنًا؟ فإذا كان بالفعل منزّهًا، ومع ذلك هو حُكم، فلابد أن يحظى بقبول عام شأن الحكم على المعرفة؛ وفي الوقت ذاته، إن لم يتحدد عن طريق صفات موضوعية، فإنه لابد ناشئ عن إحساس ذاتي. ولتوضيح هذه الطبيعة المزدوجة الغريبة، يُسلِّم كانط بوجود حس مشترك بين البشر، يستثار حين يتم إصدار حكم من أحكام الذوق (**Critique of Judgement**, pp. 40-42). فإن لم يتحول هذا الحس المشترك إلى اتفاق موضوعي عام حول فئات من الأشياء، ومن ثم يفقد ما يميز حكم الذوق، فإن أحكام الذوق سيُحكم عليها بأنها أحكام فردية على موضوع بعينه. وهذا هو السبب في أن المتعة بالجميل تتركز على الموضوع أو الشيء، ولا تتخذ شكل التصنيف الفكري، بل تأمل الموضوع ذاته.

من المعروف عن علم الجمال الكانطي أنه صعب على الفهم. ولكن بإمكاننا أن ندلي بالملاحظات التالية بما يتفق مع ما نهدف إليه في هذا

السياق. فلنفرض أن كانط مُحق في أن متعة من نوع خاص تنشأ عن اللعب الحر للخيال في موضوع معين، صورة- على سبيل المثال- أو قصيدة أو مقطوعة موسيقية. فالصلة بين ذلك وبين نشاط الفن تظل غامضة. ولدى كانط فلسفة للفن، كما أن لديه تفسيرًا للحكم الجمالي أيضًا. وبعبارة أخرى، فهو مهتم بالأعمال الفنية، وبالاتجاهات التي نستحدثها فيها. ولكن ما الذي يستند إليه في قوله- في كتابه النقدي الثالث- إن العلاقة بينهما من الصعب تحديدها. فإذا كانت أحكام الذوق على النحو الذي يتحدث به عنها، فإن أحكام الذوق تسير دون قيد إلى حيث تريد، شريطة أن تعبر عن نفسها فحسب بوصفها أحكامًا خاصة أو فردية على موضوع بعينه. فإذا كان التوصل إلى أن شيئًا ما جميل قضية ذاتية، وتُلزمنا مع ذلك بالاعتقاد بأن الآخرين سيتوصلون إلى أن الشيء الذي نتحدث عنه جميل، فلن يكون هناك أي قيد واضح على ما يمكن أن نعتبره جميلاً.

وإحدى النتائج التي نقر بها لذلك هي أن الجمال الطبيعي يبدو مناسبًا تمامًا كموضوع للمتعة الجمالية، مثله في ذلك مثل أي إبداع يقوم به أحد الفنانين، بل قد ينطبق ذلك على النظريات العلمية والبراهين الهندسية.

ثانيًا، يوضح كانط أن أحكام الذوق تمثل نشاطًا متميزًا للذهن، وعلى وجه التحديد لعبًا حرًّا للخيال. وحتى لو سلمنا بوجود الحس المشترك الذي يتحدث عنه، وأضفنا إلى ذلك قولنا بأنه يمثل نشاطًا للذهن يتميز به البشر، فإن مثل هذا النشاط، وهذا الانخراط المتميز للبشر فيه، لا يعني ضمنًا أن له قيمة خاصة، على الرغم من أن الطريقة التي يتحدث بها كانت عنه توحي بذلك على الدوام. فلِمَ لا يكون هناك في هذا الصدد شيء هامد تمامًا، ومع ذلك ينهمك فيه الناس على نطاق واسع؟ وهناك نظير

لذلك في المزاح حين أقول إن نكتةً ما مضحكة، فأنا لا أعني فحسب أنني استمتعت بها، بل أعنى ضمنًا أن الآخرين سيستمتعون بها أيضًا. ولكن ذلك لا يعني أنني قد توصلت إلى جوهر الكوميديا– ما يجعل الناس يشعرون بأن الأشياء مضحكة- ولهذا السبب، فإن ذلك لا يثبت أنني قد أوضحت ما الذي يجعل للكوميديا قيمة. وعلى نحو مماثل، فإن اللعب الحر للخيال- في أحكام الذوق على النحو التي يصفها لنا به كانط- ليس فيها ما يبين أن لها صلة خاصة بالنشاط الفني، كما أنها لا توضح لنا قيمة الفن.

وبطبيعة الحال، قد يتم التأكيد على أن قيمة الجمال تكمن في الجمال ذاته. وهذا يعكس- بغض النظر عن علم الجمال الكانطي- قولاً أكثر بساطة وشيوعًا بأن الجمال ينبغي أن يُقيم لذاته. وشعار "**الجمال من أجل الجمال**" من الشعارات الفنية المألوفة، وهو شعار مماثل في جوهره للملاحظة الشهيرة لأوسكار وايلد بأن كافة الفنون لا فائدة منها. ومع ذلك، فإن القبول بأن قيمة الجمال لا تُرد إلى أي شيء آخر، أو تُفسر في ضوئه- مثل أن يكون مفيدًا- لا يسد الثغرة في الاستدلال هنا. فليس في مقدورنا أن نقفز من قيمة الجمال إلى قيمة الفن، دون تقديم المزيد من التفسير لذلك. ويتحدث كانط عن عبقرية الفنان وعلاقتها بالفن، ولكن الواقع أننا يمكننا أن نُقيِّم الجمال ببساطة بتأمله، وربما بالحفاظ عليه. وطالما أن العالم ينطوي على جمال بلا أي نشاط إبداعي من جانبنا، فما حاجتنا للفن؟ ولهذا السبب، فإن اللجوء إلى فكرة الجمال- كقيمة لا تُرد إلى شيء آخر غير الجمال- يترك قيمة العمل الفني- إن كانت له قيمة- بلا تفسير. كما أن ذلك لا يفسر السبب في تنوع الأشكال الفنية. فإذا كانت لدينا بالفعل الموسيقى فلِمَ نحتاج إلى الشعر؟

وقد قام الفيلسوف الألماني المعاصر هانز-جورج جدامر بمحاولة للتغلب على هذه الصعوبة. وفي بحث له بعنوان "**أهمية الجميل**"، يهدف جدامر إلى أن يفسر قيمة الفن باستخدام مفهوم كانط عن الجميل. وفي الوقت ذاته، يسعى لأن يفند القول بأن هناك انقطاعًا جذريًا بين الفن الكلاسيكي والفن الحديث. ويقوم بذلك من خلال تفسير قيمة النشاط الفني في ضوء قيمة اللعب.

جدامَر- الفـن بوصفه لعبًـا:

يقر جدامر بالمشاكل التي أثرناها حول علم الجمال عند كانط. وعلى حد قوله: "فإن معالجة الفن من خلال تجربة الذوق الجمالي، معالجة له من الخارج.. ومن ثم فإنها بسبيلها للتلاشي" (**Gadamer 1986: 19**). ومع ذلك، فإن التقدم الكبير الذي أحرزه كانط هو أنه تبين- في المقام الأول- أن الذوق الجمالي ليس أمرا ذاتيًا **محضًا** بل أمرٌ يحظي باتفاق عام؛ وفي المقام الثاني أنه لا ينشأ عن مفهوم الفهم، بل من اللعب الحر للخيال؛ وفي المقام الثالث أن القدرة على اللعب بحرية أمر يميز "العبقرية" الفنية. وهذا ما يجمع بين فلسفة الفن وعلم الجمال لدى كانط. فالذوق- في رأي كانط- ملَكَة نقدية، لا ملَكَة منتجة. وعلى حين أن "الجمال الطبيعي هو **شيء جميل**، فإن الجمال الفني **تصوير جميل لشئ**" (**48§**).

ومهمة العبقرية الخاصة بها هي إبداع الصور الجميلة. والمشكلة هي أن الصلة بين ممارسة الذوق وإبداع الجمال تبدو احتمالية، بل يمكن للمرء أن يقول عارضة، حين يتحدث كانط عن الموضوع.

وفي المقابل، يعتقد جدامر أن بوسعنا أن نوجد صلة أوثق مما تحدث عنه كانط، إذا ما وجهنا اهتمامًا أكبر لفكرة العبقرية. فحين يشرح لنا كانط فكرته عنها، فإن ما يميز العبقرية هى أنها نشاط مثمر أو مبدع، لا يستهدف تحقيق غرض معين يجعل منه نشاطًا نافعًا، ولا يمكن أن نأسره أو نقيده ضمن مجموعة من القواعد والصيغ. وحتى العبقري لا يعرف القواعد التي تحكم نشاطه الإبداعي الحر. وما يلاحظه جدامر أن "إبداع العبقرية لا يمكن أن ينفصم في الواقع عن المشاركة الإبداعية من جانب من يتذوقه"؛ بمعني أن تقدير عمل فني يتطلب نشاطًا إبداعيًا من جانب المتذوق، لا يقل عما يقوم به المبدع من نشاط. ويمكننا القول إن عقل الفنان وعقل المشاهد ينخرطان سويًا في نشاط إبداعي متبادل.

"إن العمل الفني.. يتطلب أن يشكله المشاهد الذي يتم عرض العمل عليه. إنه.. ليس شيئًا يمكن أن نستخدمه ببساطة لتحقيق غرض معين، وليس شيئًا ماديًا قد نختلق منه شيئًا آخر. بل على العكس، هو شيء لا يتجلى ولا يكشف عن ذاته إلا عندما يشكله المشاهد" **(ibid.: 126)**.

وهذا هو السبب في أن الحكم الجمالي والإبداع الفني أمران متلازمان. فالإبداع الفني يحتاج إلى جمهوره، وبالنسبة للجمهور فإن الإبداع الفني يقدم "التجارب التي تحقق مثال المتعة الحرة المنزهة عن الغرض" **(ibid.: 20)**. والفنان الذي لا يمكنه أن يستحوذ على اهتمام جمهوره فنان فاشل، أيًا ما

كانت المزايا التي يتميز بها عمله، ولكن العمل الفني العظيم يثير مدارك الجمهور ويوجهها، ولا يكون فحسب موضعًا للتقدير السلبي.

ومع تسليمنا بكل ذلك، فإننا قد نتساءل لماذا تكون تجارب من هذا النوع ذات قيمة. يعتقد جدامر أن علينا أن ننظر فيما يسميه "الأساس الأنثروبولوجي لخبرتنا الفنية"، ويتضح لنا في النهاية أنه اللعب. فمن الحقائق المعروفة عن الكائنات البشرية (وبعض الحيوانات الأخرى) أن اللعب يستهويها. وحين نفكر في اللعب، فسرعان ما نقارنه بالعمل، ونكون مهيئين بذلك للقبول بتميزه بأنه نشاط لا هدف له.

ولكن في رأي جدامر، من الخطأ العميق أن نفترض أن هذا تقابلٌ بين النشاط الجاد ومجرد اللهو. فما هو مهم بالنسبة للعب هو أنه- على الرغم من أن من دلالاته التي لا يمكن اغفالها أنه في الواقع نشاط لا يخدم غرضًا محددًا- فإنه لا يفتقر للهدف، بل يتمتع ببنيةٍ ما. ففي اللعب، يمكننا أن نتبين بوضوح أن هناك قواعد وأهدافًا مستقرة داخل اللعبة ذاتها، ويصدق ذلك حتى على الألعاب البسيطة للأطفال الصغار. وعلى سبيل المثال، فالهدف في كرة القدم هو إدخال الكرة داخل الشبكة. وإذا نظرنا إلى الأمر في ظاهره، فإن مثل هذا الإنجاز بلا قيمة، ولا يحقق شيئًا. فما قيمة أن تتخطى كرةٌ من الجلد خطًّا ما؟ وبهذا المعنى، لا تخدم اللعبة غرضًا. ولكن إن نظرنا إلى الأمر من الدخل، أي في إطار شروط اللعبة ذاتها، فإن هذا الإنجاز لا يوصف على هذا النحو، بل يوصف بأنه هدف. والهدف هو إنجاز، إنه شيء يستند إلى قواعد اللعبة، ويسلط الضوء عليها، وعلى المهارة التي قد تتبدى في اللعب.

ويمكن للعب أن يكون جادًا، لا بمعنى أنه يكشف عن مهنية وتخصص فحسب، بل بمعنى أنه يتطلب– لتحقيق أغراضه فحسب– أفضل ما في إمكان البشر من الطباع الحسنة ومن المهارة. وعليه، فإن جدامر يعتقد أن الفن هو نوع من اللعب يشارك فيه كل من الفنان والجمهور. وما يميز الفن العظيم هو التحدي الذي يمثله للمشاهد، والمتمثل في أن يتوصل إلى ما يتضمنه من معنى ودلالة. وهذا المعنى لا يصاغ في مفاهيم، ولا يحلّل عن طريق اللغة (وفي هذا يسير جدامر على خطى كانط تمامًا)، ولكنه بالأحرى رمزي، بمعنى أن العمل الفني هو شيء يهدف (على حد تعبير أوستن فارر) إلى أن يكون ما يمثله. وتحدي الفنان للجمهور هو أن يدفعه إلى الانخراط في اللعب الحر المبدع بالصور، ومن ثم يتحقق التصور الذاتي.

ذلك نشاط جماعي، طالما أن تحقق الرمز يتطلب نشاطًا تعاونيًا، وهذا النشاط ذاته هو أمر قد ينخرط فيها الجميع أو البعض (وهذا هو تفسير جدامر لفكرة الحس المشترك عند كانط). وتفسيره للقيمة التي تعلّق على النشاط التعاوني هو تفسير جديد، وجدير بالاهتمام. فنحن نكتشف في الفن- في رأي جدامر- نفس النوع من العمومية التي نكتشفها في الأعياد. فالأمر المهم- بالنسبة للأعياد، في تحليل جدامر- هو أنها تضع لنا علامات الترقيم في تدفق الزمن، إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير.

"نحن لا نصف الأعياد بأنها متكررة، لأننا يمكننا أن نحدد موضعًا محددًا في الزمن لها، بل إن الأمر على العكس؛ فالزمن الذي تتكرر فيه ينشأ عن تكرار الاعياد نفسها" (**ibid**.: 41).

وعلى هذا النحو، فإن المناسبات اليومية تقع قبل أعياد الميلاد، أو بعدها على سبيل المثال، والعكس ليس بصحيح. فأعياد الميلاد هنا هي العلامة الفاصلة، أو علامة الترقيم التي تتخذ الأيام دلالاتها منسوبةً إليها. وإحدي النتائج المترتبة على ذلك هو أن الأعياد "ليست موضوعًا للحساب المجرد للمدة الزمنية (**ibid.**). ويرى جدامر أن لدينا سبيلين للإحساس بالزمن؛ وفي زمن الأعياد، يكون لدينا إحساس بالزمن كما لو كان إحساسًا بالأبدية. ويوجز لنا ذلك بأسلوب منمق قائلاً:

"عند تذوق الفن، يتعين علينا أن نتعلم الكيفية التي نمعن بها النظر في تفاصيل العمل بأسلوب معين. وحين نمعن النظر في تفاصيل العمل، فإننا لا نشعر بالملل أو الضجر، لأننا كلما أتحنا لأنفسنا فرصة أطول للنظر فيه كلما تكشف لنا غنى هذا العمل. وجوهر خبرتنا الزمنية هو تعلم الكيفية التي نطيل بها أمد إمعان النظر بهذه الطريقة. وربما كانت هذه هي الطريقة الوحيدة التي مُنحت لنا ـ ككائنات فانية ـ لأن نكون على صلة بما يُسمى الأبدية" (**ibid.**: 45).

وتكشف هذه الجملة الأخيرة المفحمة أين تكمن قيمة الفن العظيم في نهاية المطاف. ولكن هذه الملاحظة تنطوي على قدر من الغموض، لأنه لم يعرفنا طبيعة هذا الشكل من "الصلة". وآمل أن أوضح أنه على الرغم من المزايا الكثيرة لتحليل جدامر، فإن إغفال ذلك أمر ليس بالهين.

ومن الواضح أن جدامر مُحق حين يرفض علاقة التلازم بين اللعب والتسلية المتعة، وحين يؤكد أن اللعب يمكن أن يكون جادًا، شأنه في ذلك شأن أي جانب آخر في التجربة البشرية. ولهذا السبب، يبدو لي أنه

حين يحدِّد الفن بأنه شكل من اللعب، فإنه يؤيد وجهة نظر عن الفن مختلفة إلى حد كبير عن وجهة النظر الشائعة عن المتعة، أيًا ما كانت أوجه الشبه بينهما. وفضلاً عن ذلك، فإنه- بتأكيده على مشاركة الجمهور "الإبداعية" شأن المشاركة الإبداعية للفنان، ومن ثم تأكيد الوحدة الضرورية بين ما يسميه كانط تقدير العمل الفني وإنتاج وإبداع العمل الفني- يتخطى ثغرة يبدو أنها موجودة في علم الجمال الكانطي. كما لا ينبغي التعامل مع تفسيره للفن- على أنه رمز- على أنه محاولة أخرى لوضع الشروط الضرورية والكافية له. وطالما أن همه الرئيسي هو توضيح أهمية الفن، فإن ذلك قد يكون مبررًا معقولاً لأن نفسر ما يقوله على أنه يقدم تفسيرًا للقيمة التي يتضمنها الفن على أقصى تقدير، حتى لو كان الأسلوب الذي يتحدث به لا يحتمل- دائمًا- مثل هذا التفسير. وختامًا، فإن محاولته لأن يبين أن الفن ربما يكون السبيل الوحيد لأن نكون على صلة بالأبدية قد قدمت- في اعتقادي- نوعًا من الإجابة الصحيحة؛ بمعنى أنه يوضح الكيفية التي يسهم بها الفن في بحث الإنسان عن المعنى.

وهناك بطبيعة الحال تساؤلات مهمة حول معنى الأبدية. فهل هناك مثل هذا البُعد؟ وفي كثير من الأحيان، يقول الفلاسفة إن الأبدية فكرة غير متسقة، وليس في وسعنا أن نجد لها معنى، وأن أية نظرية ترتكز عليها تعد متهافتة بنفس القدر. ولكننا ربما احتفظنا بالعناصر الرئيسية لنظرية جدامر- بأن الفن نوع من اللعب- لهدف أقل طموحًا. ويعد الفيلسوف الأمريكي كيندال والتون من الفلاسفة الآخرين الذين يطرحون فكرة أن الفن نوع من اللعب. ففي كتابه "**المحاكاة بوصفها ألعابًا خيالية**"، يطور الفكرة ويطبقها؛ حيث يرى أن الكثير من أعمال الفن تمثل دور الدُّمَى في ألعاب

الأطفال الخيالية، ويرى أن قيمة الفن ترتكز على قيمة اللعب في هذه الألعاب.

"إن ألعاب الأطفال الخيالية- استخدام الدُّمَى وغيرها من الأشياء في أنشطة خيالية- هي اختراع عظيم حقًا.. فبإمكاننا أن نحول الناس فيها إلى ثمرات قرع عسلي، أو أن نجعل الأخيار يفوزون، أو نتبين ماذا يحدث لو فاز الأشرار.. فهناك ثمن يدفع في الحياة الواقعية حين يفوز الأشرار، وإن كنا نتعلم ذلك من التجربة. والألعاب الخيالية توفر لنا الخبرة المستفادة- أو ما يشبهها على أية حال- بلا مقابل. وهذا التباين بين الخيال والحقيقة يوفر علينا الألم والمعاناة التي من المتوقع أن نتعرض لهما، فيما لو حدث ذلك في دنيا الواقع. فنحن نجني ثمار تجربة مرة دون أن نمر بها" **(Walton** 1990: 68).

إن نظرية والتون- التي سنتعرض لها مرةً أخرى في فصل لاحق- ترتكز دعواها، بشأن قيمة الفن، على فكرة أقل مراوغة (وإن كانت أيضًا أكثر ابتذالاً) من فكرة "الصلة بالأبدية". فالأعمال الفنية توفر منافع بلا مقابل يُدفع فيها عادة. غير أنه يشارك جدامر في فكرته الرئيسية بأن الفن نوع من اللعب، وهو قول تبينا أن له مزاياه. ومع ذلك، فإن الإشارة إلى الفن على أنه لعب هو استخدام مجازي؛ وإحدي وسائل الإجابة على تساؤل ما إن كان المجاز كافيًا هو أن ننظر في الاستخدام الحرفي لكلمة لعب، أي في مجال الرياضة.

الفن والرياضة:

الرياضة نوعٌ من اللعب، ومن الخطأ- لهذا السبب- أن نظن أن الرياضة مجرد تسلية وترفيه. فبعض أشكال الرياضة جاد والبعض الآخر أقل جدية، وتتوقف إمكانية أن تكون الرياضة جادة على أن تكون نشاطًا ذا بنية ومستقلاً بذاته، ليمكن أن تتجلى خلال ممارسته فضائل البشر وشرورهم.

وفضلاً عن ذلك، فإن مثل هذا التجلي يكون لذاته، لا لأي غرض آخر. ولذلك، تستلزم المسابقات الرياضية البراعة والعزيمة والذكاء والإبداع والشجاعة والنزاهة والقدرة على التحمل والتصميم، وما شابه ذلك. وتتطلب الألعاب المختلفة مهارات وقدرات ذهنية مختلفة، ولكنها جميعًا توفر فرصًا لتحقيق القدرات الإنسانية المتميزة، ومجالا لتجسد هذه القدرات.

ولصلة الرياضة بمثل هذا النوع من الإنجاز والتعبير، فإن لها قيمة أكبر من المتعة التي تنشأ عن التسلية والترفيه. وكما هوالحال في الفن، فإن مثل هذه السمات- في الرياضة- تبرر إنفاق الوقت والمال بمستويات لو خصصت للمتع الدنيوية الأدنى منها لاعتبرت من قبيل البذخ. وقد يبالغ الناس- بطبيعة الحال- في أهمية الرياضة، وربما يفعلون ذلك في كثير من الأحيان، ولكن من يقول لنا إن هذا مجرد لعب يغفل- في بعض الأحيان، على الأقل- عن تبين الدور الذي يمكن أن تقوم به الرياضة في تحقق التفوق الإنساني. وباختصار، فإن الرياضة هي لعب حر من النوع الذي يصفه لنا جدامر، ويعكف على تحليله. فما الفارق إذن بين الرياضة والفن؟

إذا ما سايرنا جدامر في تحليله، فقد نميل إلى القول بأن الفن فيما يتضمن تعاونًا في الإبداع بين الفنان والجمهور، فإن المشاركة تقع في القلب من الرياضة، في حين أن الجمهور مجرد متفرجين. ولكن الأمر- كما يكشف ما يقوله جدامر ضمنًا- لا يسير على هذا النحو. فأهمية المناسبة الرياضية تتحدد- في كثير من الأحيان- من خلال مشاركة المتفرج، مثلما تتحدد بجهد الرياضيين. وما يجعل الفوز نصرًا والخسارة هزيمة هو دور توقعات المتفرج ومشاركته.

وفضلاً عن ذلك، فإن المناسبات الرياضية لها طبيعة الاحتفالات أو الأعياد، التي يرى جدامر أنها متضمنة في الفن، ومن ثم يكمن وراءها مبدأ العمومية الذي يميز الحس المشترك عند كانط. ونظرًا لأن الفرد- على وجه التحديد- ينجرف للانخراط الجماعي في الرياضة على نحو يفوق الوصف، فإن الرياضة ذات جاذبية تفوق الحدود في أغلب الأحوال. ولهذا السبب ذاته أيضًا قد تكون المناسبات الرياضية متسمة بأنها مسابقات ذات طابع وطني، وتتخذ سمت الانتصارات والهزائم الوطنية.

ويسمح طابع العمومية- الذي تتسم به الرياضة- وكونها نشاطًا مستقلاً بذاته، لأن توفر تجربة "أبدية الزمن" التي ينسبها جدامر للفن، وذلك على الرغم من أن تعبير "أبدية الزمن" ليس تعبير جدامر، بل هو تعبير معروف للمفكر الديني الدنماركي كيركجارد. فمسابقات- مثل ويمبلدون، أو نهائيات الكأس- مناسبات مماثلة لأعياد الميلاد أو عيد الفصح في هذا الصدد، ويمكن أن تنسب إليها المناسبات والأحداث العادية، ولا تحدد بالأعياد.

ولكن لو كان ذلك برمته صحيحًا، ولو كان بإمكان الرياضة أن تتيح لنا فرصة "الاستمرار والبقاء"، ومن ثم أن نتذوق طعم الأبدية، فلماذا تكون قيمة الفن متميزة عن قيمة الرياضة، أو تكون أفضل من الرياضة؟ وتكمن إحدى الإجابات على ذلك في أننا تجاهلنا- حتى الآن- الطابع الرمزي للفن. وتتمثل أهمية الرمز في أنه شكلٌ من التصور الذاتي، وربما أرقى شكل منه.

فالرمز- على الرغم من أنه يكون معبرًا- لا يوجهنا إلى ما سواه، شأن الأشكال الأخرى من التصور. إنه يتضمن كل ما نحتاجه لبناء اللعب الحر للخيال والفهم. ونظرًا لأنه يتسم بأنه تصور ذاتي فإنه يكون مكتفيًا بذاته.

ومع أنه من الصحيح- في حدود الاستخدامات العادية للكلمات- أن الرمزية أمر مرتبط بالفن بأكثر مما هي مرتبطة بالرياضة، فإن الأمر غير الواضح هو ما إذا كان ذلك يجعل الفرق بينهما في القيمة مختلفًا اختلافًا بيِّنًا. فليس من الواضح إن كان وجود الرمز في الفن- وغيابه في الرياضة- يقدم لنا أي مبرر- حين نساير جدامر في تحليله- لأن نجعل قيمة الفن أكبر من قيمة الرياضة. ويبدو أن قيمة الفن تنشأ عن اكتفاء الرمز بذاته: فاللعب الحر للنشاط الابداعي ينشأ ويتم توجيهه ضمن العمل الفني تمامًا، ولا نحتاج لأن ننظر لشيء خارج العمل الفني. ولا ريب في أن نفس الأمر يكون صحيحًا في الرياضة. فاللعب ذاته يشترط انخراط كافة ملكاتنا ولا يلزمنا أن ننظر إلى ما يتجاوز اللعب.

من الواضح أن جدامر يود منا أن نعتبر الفن شكلاً من اللعب له قيمة خاصة. ولكننا لا نجد- في تحليله- ما يمثل مبررًا لأن نميز بين الفن والرياضة

في هذا الصدد. ولو كان تحليل جدامر والاستدلال الذي يستتبعة مقنعين، فإن هناك تضاربًا في هذا الصدد مع الاعتقاد الشائع بأن الفن له قيمة أرقى من الرياضة. أما أن هذا الاعتقاد واسع الانتشار فذلك ما لا يكاد يماري فيه أحد. وعلى الرغم من أن الرياضيات والرياضيين يحتفَى بهم مثلما يتم الاحتفاء بالفنانين والممثلين، فإن الشخصيات العظيمة- في مجال الرياضة- لا يتم وضعهم في المكانة التي يقدر بها الناس الشخصيات الفنية العظيمة على المدى الطويل.

وعلى الرغم من أن هناك رياضيين قد يكونون مساوين في المكانة لماريا كالاس وديفيد هوكني- ربما مثل جيسي أوين أو شوجر راي روبنسون- فإنه لا يوجد في عالم الرياضة من يساوي في قيمته شكسبير أو موتسارت. ذلك أن الفنانين المبدعين العظام من هذا الطراز يتخذون مكانهم جنبًا إلى جنب الفلاسفة العظام والعلماء والشخصيات الدينية والأبطال من السياسيين ذوي المكانة التاريخية، في حين أن الرياضيين العظام لا يكون لهم مثل هذه المكانة. وقد نرفض ذلك، ونخلص إلى أنه لا اختلاف في القيمة بين الفن والرياضة، لأن هذا الاعتقاد الشائع- على العكس من ذلك- مجرد أفكار تعبر عن ثقافة متحيزة. أو بوسعنا أن نتفق معه، ونبحث عن مبرر لتفسيره. وهو ما لا نتبينه في نظرية جدامر عن الفن، لأنهما متساويان- حسب تفسيره. وينطبق ذلك أيضًا على كيندال والتون. فهو يعتقد أن الفن لعبة، بالمعنى الحرفي للكلمة. ولكن لو كان الفن لا يتمتع بأية مزايا خاصة عن غيره من الألعاب، فيما عدا ما يمكن أن تكون له من المزايا الكمية، لا الكيفية، فإن ذلك سيثير- من جديد- نفس المشاكل التي صادفناها عند حديثنا عن نظرية ميل.

ولكـن لا ينبغـي أن نفتـرض أن ذلـك يمثـل رفـضًا تامًّـا للنظريـة (علـى الرغم من أن أسلوب جدامر في الحديث يوحي بأن هذه النظرة ربما تكون وجهة نظره). فالتقدير النسبي لكل من الفن والرياضة قد يكون- في الواقع- خاطئًا، ويمكن القول بأن بعض التقديرات من هذا النوع خاطئ. وأحد عوامل الجذب في النظرية المعيارية في الفن هو أنها يمكن أن ينشأ عنها نقد اجتماعي من هذا النوع، على وجه التحديد. وطالما أن الكيفية التي نقيم بها الفن، والأهمية النسبية التي تُعزى لمختلف أنواع وصور الفن من السمات المميزة لحياتنا الثقافية، فإن البحث النقدي للقيمة الحقيقية للفن هو- في الوقت ذاته- بحث لعقلانية ثقافتنا. ويرى كولنجوود أن فلسفة الفن تتميز بهذا البُعد الاجتماعي أيضًا، ولم يدخر جهدًا في نقده الاجتماعي.

"إن تلك الجماعات من الكتاب والفنانين تتشكل- في أغلبها- من أناس يسوِّقون، على نحو غير مشروع، المتعة لأناس يبذلون قصارى جهدهم لكي لا يعتقدوا أنهم تافهون، وأن هناك مؤامرة لأن يطلقوا على ما يسوقونه اسم الفن لا التسلية" (**Collingwood 1938: 90**).

وبالمثل، فإن التقدير النسبي لما يسمى الفن الراقي والفن الشعبي قد لا يرتكزان على ما يتجاوز التعود والتفكير المنحاز، وكذلك الحال بالنسبة للمكانة النسبية التي تُعزى للفن على حساب الرياضة، التي قد لا تعكس وجود اختلافات واقعية في القيمة بينهما. ولا تزال مثل هذه الإمكانات مفتوحة حتى هذه اللحظة. .

وسيعترض معظم الناس على تحليل الفن بوصفه لعبًا، لأن ذلك ليس في وسعه أن يعزو إلى شكسبير أو موتسارت أية أهمية أكبر مما تحظى به

الشخصيات الرياضية البارزة في عصرنا. ويمكننا أن نؤيد الاعتراض، ونجعله أكثر قوة بأن نضيف إلى ذلك ملاحظة الاختلاف البيِّن بين الفن والرياضة، الذي لا يبدو أن نظرية اللعب قادرة على استيعابه. فالفن يمكن أن يكون له مضمون، أما الرياضة فإنها بلا مضمون. وبعبارة أخرى، فإن مسرحية أو كتابًا أو رسمًا يمكن لها جميعا أن تدور حول موضوع ما، ولكن سيكون من قبيل الكلام الذي لا معنى له أن نتحدث عن أن لعبة من ألعاب التنس أو كرة القدم تدور حول مضمون معين. وفضلاً عن ذلك، فإن دلالة أو مضمون عمل من أعمال الفن، وما ينقله للناس، هو ما تكمن فيه قيمة الفن في أغلب الأحوال؛ وهو معنى أو دلالة يمكن النظر فيهما مرارًا وتكرارًا.

وليس مضمون العمل الفني ودلالة العمل الفني تعبيرين مترادفين. فهناك اختلافات واضحة بينهما. ولكن ما يهمنا هنا هو أن نوضح أن عقد مقارنة بين الفن والرياضة يلغي مكونًا مهمًّا من مكونات الفن. ومثل هذا المكوِّن سنشرحه باستفاضة أكبر فيما بعد. ولكنني- في الوقت الراهن- سأشير إلى هذا المكوِّن على أنه مضمون الفن، وأضيف إلى ذلك ملاحظة أن عنصر المضمون هذا لا يتعين تفسيره بواقعة عارضة، تتمثل في أن معظم الأنشطة الفنية تؤدى إلى إنتاج عمل فني يتسم بالاستمرارية، في حين أن الألعاب الرياضة لا تؤدي إلى عمل يتسم بالاستمرارية بالمثل. وحتى في عصر التسجيل بالفيديو، حيث يمكن أن تسجل الأحداث الرياضية لمشاهدتها مستقبلاً، فإن ما نحصل عليه- من تكرار المشاهدة- ضئيل نسبيًّا، فيما عدا ما نكتسبه من فهم أفضل لتكنيك اللعبة. ولكن لن يكون بالإمكان أن نعيد اللعبة مرةً أخرى على النحو الذي يمكن أن تعاد به

الأعمال الدرامية. فالاختلاف يكمن في أن الدراما لها دلالة يمكن أن نستكشفها، في حين أن اللعبة لا تتضمن مغزى أو دلالة، مهما كان من المشوق أن نشاهدها مرارًا.

ويتحدث والتون- في الأجزاء المحذوفة من الفقرة التي اقتطفناها من قبل- عن الاستكشاف والاستبصار.

إن الإثارة التي تنتج عن استكشاف المجهول ستضيع طالما أننا من يبني العوالم بأنفسنا. ولكننا إذا ما تركنا الآخرين (الفنانين) يبنونها لنا، فإننا لا نستمتع فحسب بالإثارة، بل ننتفع أيضًا بأية موهبة أو استبصار يضمنونها في عملهم. (**Walton** 1990: 67-8)

وكلمات من قبيل "استكشاف" و"استبصار" ليست من الكلمات التي تُستخدم- بصورة طبيعية- لوصف الألعاب، بقدر ما سيكون من الغريب التحدث عن الألعاب بأنها عميقة أو ضحلة أو شاعرية؛ وهي من الأوصاف التي تُستخدم لوصف الأعمال الفنية. ويبرز التناقض- بقدر أكبر- حين نستخدم كافة هذه الألفاظ والمصطلحات في سياقات تتحدث عن مضمون أو موضوع الأعمال الفنية، حيث ينطوي ذلك- بشكل أكبر- على أن الفن، على خلاف الرياضة، لديه رسالة لتوصيلها. أما فيما يتعلق بما إذا كان هذا الواقع المهم يمكن أن يستخدم لتبرير التباين في تقديرات كل منهما، فإن ذلك يتوقف على مضمون التواصل. ونحن هنا نواجه مجالاً ذا أهمية من مجالات النقاش في فلسفة الفن، ألا وهو الطبيعة التواصلية للفن. ومن بين النظريات المتنافسة حول هذا الموضوع نظرية هيمنت على التفكير في الفن على مدى مئات السنين، والمتمثلة في وجهة النظر القائلة بأن الفن

يسعى للتواصل الانفعالي، أو لنقل الانفعالات، وأن له تأثيرًا على انفعالات الإنسان وعواطفه. وسنخصص الفصل التالي للحديث عن هذه النظرية. وقبل أن ننتقل إلى ذلك، فمن المفيد أن نترسم خطانا التي خطوناها حتى الآن بتقديم ملخص لما تحدثنا عنه.

خلاصة:

تبينا أن وجهة النظر الشائعة بأن قيمة الفن تكمن في المتعة أو اللذة- التي نحصل عليها منه- وجهة نظر قاصرة من عدة أوجه. أولها، أنه من غير الواضح أن ما يعد- على نحو شائع بين الناس- أرقى ما في الفن لهو مصدر متعة حقيقية، فيما عدا لدى البعض الذين تلقوا تدريبًا شاقًا على كيفية الاستمتاع بأرقي ما في الفن. وثانيها: إذا كانت المتعة تكمن فيها قيمة الفن، فإن ذلك يجعل في حكم المستحيل تقريبًا تفسير مختلف التمايزات التي توضع بين الأشكال والأعمال الفنية، والتمايزات داخل كل شكل من أشكال الفن كل على حدة أيضًا. وثالثها: أن من الصعب أن نتبين الكيفية التي يمكن أن تصمد بها نظرية المتعة للتمايزات القيمية التي توضع بين الفن واللا فن في المؤسسات التعليمية والثقافية في مجتمعنا. وقد نحاول أن نجري إصلاحا على نظرية المتعة، بالحديث عن المتع الأرقى، أو المتع الجمالية المتميزة. ولكن يبدو أن مثل هذا التمييز لا يصمد في الواقع. فحتى لو استبدلنا بالمتعة الجمالية المفهوم الكانطي عن الجمال، فسيجرنا ذلك إلى الاتجاه الخاطئ، إلى الحالة الذهنية للجمهور؛ ومن ثم يبدو أننا بسبيلنا لأن نضل عن أية إمكانية لتفسير القيمة النوعية للأعمال الفنية ذاتها.

وتنبغي الإشارة إلى أن الحجج التي تقدَّم لمعارضة نظرية المتعة لا تعني ضمنًا أن الفن لا يتضمن تسلية أو ترفيها، أو أن الناس لا تشعر بالاستمتاع به، أو أن ما يطلق عليه أعمال فنية لا قيمة له بصفة رئيسية لأنه ممتع. كما أن هذه الحجج لا تنفي أن الرسوم والمقطوعات الموسيقية

جميلة، وأن قيمتها ترجع- في جانب منها- إلى هذا السبب. وكل ما يوضحه هذا الاستدلال- حتى الآن- هو أنه لو كانت القيمة الرئيسية للفن تكمن في المتعة التي نستمدها منه، أو تكمن في كونها مناسبةً للأحكام الجمالية، فإن الفن لن يوضع بذلك في المكانة الرفيعة التي نعزوها له عادة.

ويبني جدامر على ما بناه كانط في علم الجمال، ويقدم لنا نسخة أكثر تعقيدًا لنظرية مماثلة للنظرية الكانطية، تكمن قيمة الفن فيها في أنه نوع من اللعب. ويرى أن المزية التي يتفوق فيها اللعب على التسلية تكشف خطأ اعتبار اللعب نوعًا من التسلية. فاللعب جانب في الحياة الانسانية يتسم بالجدية والأهمية، وفي تحليل جدامر يبدو كما لو أن له دلالة شبه دينية. أما والتون، فإنه يرى أن الفن نوع من اللعب الذي يفيدنا في الاستفادة بالتجربة، دون أن ندفع التكاليف المعتادة التي تدفع فيها.

ولكن بسبب هذا في مجمله، يظل لعبًا؛ ويعني ذلك أنه ليس في وسعنا- كما نفعل ذلك في المعتاد- أن نميز بين أهمية الفن وأهمية الرياضة. فالرياضة لا تقل جدية عن الفن في نظرية جدامر. وعلى الرغم من أن ذلك لا يقدم تفنيدًا لهذه النظرية، إلا أنه مع ملاحظة أن الفن- خلافًا للرياضة- يوصل لنا رسالة مفادها أنه يحمل دلالة. ويبدو أن هناك مبررًا لأن نمعن النظر في ذلك، وأن نتساءل: ألا يبرر عنصر توصيل الرسائل هذا أن نعزو للفن قيمة أكبر. ومن بين الآراء المألوفة- في هذا السبيل- أن الفن ينقل لنا الانفعالات أو العواطف. وسنعرض لهذه الفكرة في الفصل التالي.

لمزيد من الاطلاع في موضوع هذا الفصل، انظر المراجع التالية:

في كثير من الأحيان، تكون المراجع التي نحيل إليها القارئ مصدرها كتاب:

Neill and Ridley, (Eds), **The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern**.

وسوف نشير من الآن فصاعدا إلى الكتاب بالرمز (ن&ر) **N&R**

R.G. Collingwood, **The Principles of Art**, chap. 5.

Hans-Georg Gadamer, '**The play of art**', *N&R* p. 75.

David Hume, '**Of the standard of taste**', *N&R* p. 254.

Immanuel Kant, '**Analytic of the beautiful**' *N&R* p. 269.

2

الفن والانفعـال

من الأقوال التي تتردد مرارًا وتكرارًا القول بأن الأمر المهم في الفن هو الانفعال، سواء تمثل ذلك في مشاعر الفنان، أو في التأثير الانفعالي لعمله على جمهوره. وإذا كانت المتعة هي التفسير الشائع لقيمة الفن، فإن الانفعال هو وجهة النظر الشائعة عن طبيعته. وهي وجهة نظر يمكن أن نطلق عليها مصطلح النزعة التعبيرية Expressivism، وهو مصطلح مختلف عن المدرسة التعبيرية Expressionism، الذي يُطلق على اتجاه في فن الرسم يرى أن الرسم يتعين أن يتضمن انفعالاً. وعلى الرغم من أن هناك ارتباطًا واضحًا بين المصطلحين، وما ينتج عنهما من أفكار، ولكن النزعة التعبيرية تطبق على الفن في عمومه، ولا تقتصر على الفنون المرئية. وهي وجهة نظر ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالنزعة الرومانسية في القرن التاسع عشر– الإيمان بأن الفن الحقيقي يجسد على الدوام مشاعر صادقة. ويفسر الانتشار واسع النطاق للرومانسية في وقت لاحق جزئيًّا- على الأقل- الإقبال الكبير على النزعة التعبيرية الجمالية. وسنستكشف- في هذا الفصل-

الصلة التي تعقدها التعبيرية بين الفن والانفعالات، في البداية في نسختها التي يمكن أن نسميها التعبيرية الساذجة، ثم في نسختها الأكثر تطورًا لدى ر. ج. كولنجوود، كما عرضها في كتابه "مبادئ الفن". وفي الحالتين، سيكون السؤال الرئيسي الذي يتعين علينا الإجابة عليه: هل يمكن أن تفسر لنا إثارة الفن للانفعالات ما يتضمنه الفن من قيمة؟

تولستوي والنزعة التعبيرية الساذجة:

ليس من قبيل الأمور النادرة أن يُنظّر كبار الفنانين لما ينتجونه من فن. ولا غرابة في ذلك، ولكن الأكثر إثارة للاستغراب هو أنه حتى الفنانين العظام قد يتبنون وجهة نظر ساذجة في الفن. ومن أفضل الأمثلة على ذلك الكاتب الروسي العملاق ليو تولستوي، الذي كتب كتابًا يحمل عنوان "**ما هو الفن؟**". وفي هذا الكتاب الصغير، يعرض تولستوي المفهوم الساذج للتعبيرية على نحو بالغ السذاجة أيضًا.

"الفن نشاط إنساني يتألف من هذا، أن إنسانًا ينقل إلى الآخرين- من خلال إشارات خارجية يستخدمها بصورة واعية- مشاعر عايشها بحيث يشعر الآخرون بهذه المشاعر ويتذوقونها" (Tolstoy, in **N&R** 1995: 511).

وباختصار، ينقل لنا تولستوي هنا صورة للنشاط الفني منتشرة على نطاق واسع بين الناس: الفنانون فيها أناس يستلهمون تجربة الانفعال

العميقة، ويستخدمون مهارتهم في الكلام أو الرسم أو الموسيقى أو النحت أو الحركة لتجسيد الانفعال في عمل فني. والمؤشر الذي يدل على نجاحهم- في هذا التجسيد- هو أن يستثير العمل نفس المشاعر لدى الجمهور. وبهذه الطريقة، يمكن أن يقال إن الفنانين ينقلون تجربتهم الانفعالية إلى الآخرين.

ومثل هذه الصورة عن علاقة الفنان بالجمهور تلقى قبولاً على نطاق واسع. وحتى الشاعر وليم ووردزوورث- الأكثر شهرة من تولستوي- يقول في تصديره لمجموعة "القصائد الغنائية Lyrical Ballads" (التي كتبها بالاشتراك مع الشاعر كولردج) "إن الشعر هو التدفق التلقائي للمشاعر القوية". ولكن الأمر لن يستغرق منا تفكيرًا طويلاً في مثل وجهة النظر هذه لتبدي لنا عدة صعوبات جدية. وقد وضع قائمة مفصلة وواضحة بكثير من هذه الصعوبات الفيلسوف الأمريكي جون هوسبرز في مقال له بعنوان "مفهوم التعبير الفني".

أولا: حين نعزو أصل الإنتاج الفني إلى التجربة الانفعالية، فإننا نبدو كأننا حددنا على نحو قَبلي apriori- بالتعريف- أمرًا لا يمكن أن يتحدد إلا على نحو بَعدي postiori- أي من خلال التجربة والتحري، ألا وهو على وجه التحديد الشروط السببية التي خرجت في ظلها الأعمال الفنية للوجود. بمعني أن النظرية التعبيرية يبدو أنها تعلن مقدمًا أنها تعتبر من قبيل الحقائق القول بأن التجربة الانفعالية هي التي تسببت في أن كلاً من شكسبير وهايدن وليوناردو وكريستوفر رين، وعددًا لا يحصى غيرهم من المبدعين، قد أبدعوا أعمالهم على النحو الذي أبدعوه بها. وبطبيعة الحال، فإنه- ردًا على هذا الاعتراض- يمكن أن يفسر هذا الزعم بأنه ناتج عن الخبرة. ولكن يتضح أن هذا الزعم غير صحيح، لأن الكثير من الفنانين

المشهورين نفوا بوضوح ان يكون الانفعال السبب الجوهري وراء ما قدموه من أعمال.

ومن **ناحية ثانية**، فإننا حين نركز على أصول العمل- باعتبار ذلك وسيلةً لتصنيفه على أنه عمل فني، حيث يُقصد بهذا التصنيف أن يعزو له مكانة من نوعٍ ما- فإن النظرية التعبيرية يبدو أنها تتضمن نوعًا مما يُسمى مغالطة المنشأ genetic fallacy. وتتمثل هذه المغالطة في تقييم مزايا (أو- في العادة- عيوب) شيءٍ ما بإرجاعه إلى سببه. ويوضح هوسبرز القضية على النحو التالي: "حتى لو سار الفنانون- في الواقع- في المسار الذي وصفته النظرية التعبيرية، وحتى لو يقم أحد من غير الفنانين بذلك، واقتصر الأمر على الفنانين فحسب، فهل يصح القول بأن العمل الفني يكون جيدًا لأن الفنان حين أبدعه مر بهذه السلسلة من التجارب أو تلك حين يمارس فنه؟ حين تُطرح المسألة على مثل هذا النحو المباشر والصريح، لا أعتقد أن أحدًا يمكنه أن يجيب ببساطة عنها بالإيجاب، حيث يبدو من الواضح تمامًا أن مزايا العمل الفني ينبغي الحكم عليها بما نجده في العمل الفني، بغض النظر تمامًا عن الظروف التي خرج فيها العمل الفني للوجود" (**Hospers** 1955: 147).

ثالثًا: خلال البحث عن الانفعال الذي نشأ عنه الإبداع، يبدو أننا نتجاهل الاختلاف بين الأعمال الفنية البسيطة والأعمال الفنية المركبة. وفي بعض الأحوال، تكون نسبة الانفعال الجارف، أو مجموعة من الانفعالات الجارفة إلى عمل فني، أمرًا غير مقنع. وعلى سبيل المثال، فإن **"أغنيات عابر سبيل"** للمؤلف الموسيقي ماهلر، الذي كتب كلماتها وموسيقاها، يمكن الاعتقاد بأنها تدفق للانفعالات؛ وليس من العسير أن توحي كل

أغنية منها بأنها تعبير عن انفعال معين. لكن أي تحرك بعيدًا عن مثل هذه الحالات البسيطة للتعبير إلى حالات أكثر تعقيدًا وتركيبًا سيجلب معه قدرًا من الخسارة في الإقناع. فربما يقال إن أغنية حب بسيطة تعبر عن الحب، لكن- في عمل مركب وغير بسيط، يتضمن على سبيل المثال عدة شخصيات تربطها علاقات متباينة، وتتضمن مجموعة من الانفعالات والعواطف والمواقف والاتجاهات- سيكون من المستحيل تحديد أيٍّ من هذه الانفعالات- أو حتى الانفعالات المباشرة والصريحة- باعتبارها الانفعالات التي يعبر عنها العمل. فما هو الانفعال الذي يمكن اعتباره السبب الجوهري في كتابة رواية "**ميدلمارش**" لجورج إليوت، أو تعد الرواية تعبيرًا عنه، على سبيل المثال؟

ليس من السهل الإجابة على هذا السؤال. ولكن ذلك لا يعني أنه سؤال بلا إجابة. فقد يتم الادعاء- بقدر من المعقولية- بأن رواية "**نوسترومو**" لكونراد- على سبيل المثال- هي تعبير عن التشاؤم. ومع ذلك، فهي رواية ذات حبكة معقدة ومتشابكة وحافلة بعدد كبير مَن الشخصيات المُحبطة، ومن ثم يبدو- في حكم المؤكد- اعتبارها عملاً فنيًا مركبًا، يعبر عن انفعال واحد. ولكن ليس من قبيل الصدفة أن الأمثلة يتعين اختيارها بعناية في هذا السياق. فسهولة الإجابة على السؤال المتعلق برواية "نوسترومو" لن تجعل من السهل الإجابة على السؤال ذاته بالنسبة لرواية "ميدلمارش". وفضلاً عن ذلك، فمن المشكوك فيه أن تكون هناك أية إجابة سهلة عن هذا السؤال، بالنسبة للأعمال الفنية العظيمة. فعلى الرغم من وجود الكثير من الانفعالات في الدراما، فإنه لا يوجد- في رأيي- أي انفعال منها يمكن أن يُقال إنه يعبر عن أيٍّ من تراجيديات شكسبير.

والواقع أننا عندما نطلق عليها لفظ تراجيديات فإن انتباهنا يتركز إلى حدٍّ ما لا على محتواها الانفعالي، بل على بنية أحداثها. وأيًا ما كان مستوى ودرجة الانفعالات في التراجيديا ـ وهناك عادة الكثير من الانفعالات فيها ـ فإن العنصر التراجيدي الحقيقي فيها يكمن في التفاعل الحتمي بين الشخصية والحدث. إن تفاعل القوى الخارجة عن سيطرته هو الذي يجعل أوديب ـ رغم نواياه الحسنة ـ يرتكب جريمتين مرعبتين: جريمة قتل والده، وارتكابه لزنا المحارم. والفزع الذي يشعر به جاء نتيجةً للتراجيديا، ولم يكن مصدرًا للتراجيديا.

وكذلك الحال بالنسبة للأشكال الفنية الأخرى، وعلى سبيل المثال الموسيقى: ففي بعض الأحيان، كان تأثير الرومانسية على التأليف الموسيقى من العوامل التي جعلتنا نتزلق إلى الخطأ فيما يتعلق بمدى معقولية النزعة التعبيرية. فالموسيقى الرومانسية يمكن الافتراض خطأً أنها النموذج الذي تسترشد به كافة الأشكال الموسيقية. ولكننا حين نفكر في موسيقى باخ، فسيتعين علينا أن نتجاهل أهمية البنية الرياضية المعقدة لمقطوعات مركبة وسريعة مثل التوكاتا والفوج، وهذا أمر ضروري في تذوق مثل هذا النوع من المقطوعات، لو أردنا أن نبحث فيها عن نوع من الانفعالات العميقة. وعلى أية حال، فإن معظم موسيقى عصر الباروك لا صلة له بالانفعالات. ومع ذلك، فسيكون من العبث أن نصرف النظر عنها، ونعتبرها بلا قيمة، أو أقل قيمة من الناحية الفنية.

رابعًا: يمكن إثارة شكوك حول المحتوى الانفعالي لا لأعمال فنية بعينها فحسب، بل لأشكال من الفن. وهناك أمثلة من التعبيرات الانفعالية يمكن أن نصادفها بسهولة في الشعر والأوبرا والمسرح. ولكن هل من المعقول أن

نقول إن الأعمال الفنية في العمارة تعبر عن إنفعالٍ ما؟ وربما يكون مستوى كبير من الانفعال (وغيره من الأمور) يظهر بوضوح في أعمال الفنان الفلمنكي روبنز، ولكن ذلك لن يمثل- بالنسبة لنا- مبررًا من أي نوع لأن نمد النظرية التعبيرية على استقامتها لتشمل الرسوم التجريدية (رغم وجود مدرسة معروفة باسم التعبيرية التجريدية). وكما كشفت المناقشات والمناظرات على مدى قرن، فإن ثمة صعوبات فلسفية جدية فيما يختص بنسبة المقدرة على التعبير للموسيقى البحتة أو المطلقة absolute music، وهو موضوع سنتحدث عنه- على نحو أكثر تفصيلاً- في الفصل الرابع.

ولقد شاعت الشكوك التي أثارها هوسبرز حول النزعة التعبيرية، إلى حد أنها تعد الآن من المعارف الأولية. ولكن حتى لو نحينا هذه الشكوك جانبًا، فثمة المزيد من الصعوبات الجوهرية. ما هي الكيفية التي يُفترض أن يتجسد بها الانفعال في العمل الفني على وجه التحديد؟ من الواضح أن النظرية التعبيرية تقضي بأن الانفعال لا بد أن يتجسد فيه على هذا النحو أو ذاك. ويرجع ذلك إلى أنه- بالنسبة لأي عمل فني- يمكن أن يكون من الصحيح (**1**) أن المناسبة التي تم إبداعه فيها كانت تجربة انفعالية، (**2**) أن الجمهور- حين يستقبل هذا العمل- يتسبب ذلك في إثارة انفعالات لديه؛ ومع ذلك (**3**) لا يزال من غير الصحيح أن الانفعال هو محتوى العمل. وعلى سبيل المثال، فإن مغنيًا شاخت قدرته على الغناء قد يسعى- وهو في حالة في حالة مزاجية محبطة- إلى أن يستعيد قدرته على الغناء الجميل؛ وحين يفشل في فعل ذلك، فإن ذلك يتسبب في حالة من الإحباط مماثلة لدى جمهور المعجبين به. لكن أيًا من ذلك- في حد ذاته- لا يجعل الأغنية التي اختارها حزينة. ولكن ذلك ما كان ينبغي أن يكون عليه الحال فيما لو

كانت النظرية التعبيرية صحيحة في زعمها أن الانفعال لا يكون لدى الفنان والجمهور فحسب، بل يكون متضمنًا أيضًا في العمل الفني ذاته. ولو قلنا إن أغنيةً أو رسمًا لا تسبب فحسب الحزن، أو ناتجة عن الحزن، بل هي ذاتها تُشعر بالحزن، لكان كلامنا يبدو غير معقول، ما لم يكن المقصود بالحزن المعنى الذي تستخدم به الكلمة عادة. بل إن الانفعال- من ثم- لا يعني ما يقصد بالكلمة عادة، ويثير ذلك الشكوك بشأن النزعة التعبيرية على نحو مختلف.

وردًا على ذلك، فإن أنصار النزعة التعبيرية قد يضعون تفرقة بين أن يكون العمل "تعبيرًا عن الحزن" وأن "يكون معبرًا عن الحزن". ففي هذه الحالة إذن، تصبح النزعة التعبيرية هي وجهة النظر القائلة بأن الأعمال الفنية تكون معبرةً عن انفعالٍ بدلاً من أن تكون تعبيرًا عن الانفعال. وهي تفرقة مهمة سيتعين علينا أن ندرسها في موضع لاحق. ولكننا نكتفي- الآن- بالإشارة إلى أن وضع مثل هذه التفرقة يمثل تعديلاً كبيرًا في الفهم الشائع للنزعة التعبيرية. والواقع أن الحاجة لوضع مثل هذه التفرقة لا يمثل سوى الخطوة الأولى لإدخال عدد من التعديلات على الصورة التي رسمها تولستوي عن العلاقة بين الفن والانفعال. ولسوف تظهر تعديلات أخرى عندما نمضي قُدمًا في التوصل لمزيد من الصعوبات فيها.

وهذه الصعوبات- التي تحدثنا عنها حتى الآن- تتعلق بمفهوم النزعة التعبيرية عن الفنان والعمل الفني، ولكن ثمة أيضًا صعوبات تتعلق بالدور الذي تعزوه هذه النزعة للجمهور. فهل من الصحيح أننا سنكون مُقرِّين بالفشل في التقدير، لو لم يملأنا شعور بمعاناة العالم Weltschmerz بعد سماع أغنيات ماهلر؟ وهل سنشعر بالحزن بنفس الدرجة التي شعر بها

ليونتيس في مسرحية "حكاية شتاء" لشكسبير، إذا كان لنا أن نتفهم مشاعر الندم التي أعقبت شعوره بالغيرة؟ هل سنشعر- بالضرورة، في الواقع- بمشاعر الغيرة خلال الجزء الأول من المسرحية؟ وخلافًا لما أثرناه من تساؤل حول الارتباط بين عمل فني معقد وبين انفعال واحد مهيمن على العمل، فإن هذه التساؤلات تبدو- بالنسبة لي- أسئلة خطابية؛ لأن الإجابات عليها واضحة. فقد يكون من الصحيح أن الشعر الحزين والرصين قد يجعل سامعه يشعر بالحزن، وأن الضحك والمرح اللذين يتم تجسيدهما على المسرح أو في قصة يُسببان شعور بالبهجة لدى الجمهور (على الرغم من أن ذلك ليس من الواضح تمامًا أنه صحيح، فما يمتعهم عادةً ويدخل البهجة على نفوسهم هو النكات، لا العرض الدرامي). ومن المؤكد أن نفس الوضع ينطبق على الرعب والخوف اللذين يشعر بهما الجمهور في الأعمال المسرحية والأفلام. (فمن ذا الذي لن يشعر بالخوف عندما يظهر جيوفاني، وهو يحمل قلبًا بشريًا يقطر بالدم في مسرحية جون فورد "من المؤسف أنها فاجرة"؟).

وربما يكون صدق هذه التعميمات هو ما يجعل الناس يميلون إلى النزعة التعبيرية؛ ولكن ما إن يتم مد التعميمات على استقامتها- لا لتشمل كافة الأعمال الفنية فحسب، بل كافة الانفعالات والعواطف مثل الغيرة واليأس والحب الرومانسي والكراهية والشعور بالوطنية والاحتقار والغيظ وما شابه ذلك- حتى يفقد تفسير النزعة التعبيرية لمشاركة الجمهور في الفن كل قدرة على الإقناع. فقد يكون صحيحًا أننا ليس بوسعنا القول إن الناس يقدرون الحنين للماضي- على سبيل المثال- في عمل فنيٍّ ما لم يشعروا بأنه مس مشاعرهم، ولكن نفس الشيء لا يصدق على المشاعر

الأخرى. فهل يمكن القول فحسب أننا نفهم ونقدر عملاً يصور الكراهية العنصرية لو كان لدينا أدنى قدر من المشاعر العنصرية؟ وباختصار، فإن التصوير الناجح لانفعالٍ ما في عمل فني لا يتوقف على أحداث مثل هذا الانفعال لدى الجمهور.

وقد يتم الرد على ذلك بأن التصوير الفني لأيٍّ من هذه المشاعر- حتى تلك المشاعر ذات الطبيعة العنيفة أو الشريرة- لا بد من اعتباره فاشلاً لو لم يفهمه الجمهور على النحو الذي تحدثنا عنه من قبل. لكن هذه الإجابة تشير إلى تحرك آخر بعيد عن النزعة التعبيرية، لأنه يرتكز على فكرة مفادها أن العمل الفني ينبغي أن يغير فهمنا للانفعالات، لا أن يحدث مثل هذه الانفعالات فينا. ونظرًا لأن الفهم يولد التعاطف، فقد يكون صحيحًا أن أولئك الذين يتوصلون إلى فهم أفضل لانفعالٍ ما يتوصلون إلى شعورٍ مختلف نحوه. ولو كان ذلك هو الوضع، وعندما يكون ذلك كذلك، فإن التغير الذي يطرأ على مشاعرنا ينتج عن طريق توسط الفهم، ومن ثم فلم يحدث فينا على نحو مباشر.

والسبب الثالث للابتعاد عن النسخة المألوفة للنزعة التعبيرية لا ينبع من ضآلة تفسيرها، بل من أنها غير مقنعة كتفسير لقيمة الفن. فقد نتساءل ما الفائدة الكبيرة التي تعود علينا من القول بتدفق الانفعالات؟

ولا يلزم للمرء أن يتحلي بفضيلة التحفظ- التي يقال إنها تميز المواطن الإنجليزي- ليتساءل عن السبب في أن تكون هناك قيمة لشيءٍ ما لمجرد كونه تعبيرًا عن انفعال. فلو صرخ أحدهم معبرًا عن كراهيته لجنس شخص آخر، مستخدمًا لغة لاذعة تنم عن مهارة في التعبير، فإن ذلك- في حد

ذاته- لن يوفر لنا مبررًا للإعجاب بما يعبر عنه، ولا أن نولي اهتمامًا خاصًا بما يقول. وبطبيعة الحال، فإن أغنيات ماهلر تختلف تمامًا عن ذلك. ولكن لو كان من الصحيح أن نقول عنها إنها تدفق لانفعالات المؤلف، فإن قيمتها يبدو أنها تكمن في **الأسلوب الذي تم التعبير به عن تدفق الانفعالات، لا في تدفق الانفعالات، في حد ذاته.**

والواقع أن تفسير التعبيرية لقيمة الفن أسوأ من ذلك. فاعتبار التعبير عن الانفعالات هو العلامة المميزة للفن، بمعناه الصحيح، يحرمه من قيمة من المعتقد أنه يتمتع بها خلافًا لذلك- ألا وهي التخيل. فإذا كان من الضروري أن يتم التعبير عن كافة الانفعالات في عمل فني، وتكون هذه الانفعالات هي انفعالات الفنان الخاصة، فإن ذلك يستبعد- من عملية الإبداع الفني- ما يجعل الأعمال الفنية أعمالاً مرموقة، ألا وهو كونها إنجازات عظيمة للخيال. ويقول هوسبرز، في ملاحظات له تتناسب مع هذا المقام:

"من الصعب أن يكون شكسبير قد مر في حياته بتجارب كل من هاملت وياجو وكليوباتره ولير وبروسبيرو وكوريولانوس وغير ذلك من الشخصيات، ولكن ما أهمية ذلك طالما أنه تمكن من أن يصور لنا هذه الشخصيات على نحو مقنع وبارع وحي؟" (**Hospers** 1955: 149).

ولكننا حين نطرح القضية على هذا النحو نهوِّن من شأنها. فالتعبيرية لا تتجاهل فحسب قيمة الخيال؛ بل تستبعدها بالفعل. فالانفعال المتخيل ليس من الضروري أن نشعر به، وغياب المشاعر من السمات المميزة

للإبداع الفني الحقيقي. ولكن ليس بمقدورنا أن نستوعب مثل هذا النوع من الإبداع في النموذج التعبيري.

وثمة مسألة مماثلة تنشأ عن قيمة إثارة الانفعالات لدى الجمهور. وبادئ ذي بدء، فإن الصورة العامة تبدو مناسبة للوعظ وإلقاء الخطب بأكثر مما هي مناسبة للفن. ولكن حتى لو تجاهلنا ذلك، فبوسعنا أن نتساءل لماذا كان تحقيق أكبر قدر من النجاح في إثارة الانفعالات علامة مميزة للفن الراقي؟ ربما تكون أكثر الأعمال الفنية وضوحًا (إذا كان لنا أن نطلق عليها هذا التعبير في الوقت الراهن) في استهداف إثارة الانفعالات لدى الجمهور، والتي تنجح في ذلك- إلى حد كبير في أغلب الأحوال- هي أفلام الرعب. فالهدف من هذه الأفلام هو إثارة الرعب، وهذا الهدف هو ما تحققه عادة. وفضلاً عن ذلك، فإنها تحقق نجاحًا في ذلك بصورة رئيسية أكبر من أشهر الأعمال الفنية. فالرعب الذي يثيره- لدى الجمهور- مشهد اقتلاع عيني جلوسستر في تراجيديا "الملك لير" ضعيف إذا ما قورن بالرعب الذي يثيره فيلم "كابوس في إلم ستريت". ولكن لا أحد سيعتبر الفيلم أعظم من المسرحية، أو أن مستوى أفلام الرعب أفضل من تراجيديات شكسبير. وحتى في إطار هذا النوع من الأفلام، فإن التمييز بين الأفلام- من حيث الجودة- لا يتوقف على القدرة النسبية في إثارة الرعب، أو شدة الرعب التي يثيرها الفيلم. فأفلام ألفرد هتشكوك (أو بعضها) تتميز عن غيرها بسبب المهارة في جعل الجمهور يشعر بالخوف أكثر من كونها أكثر رعبًا من غيرها من الأفلام. وحين نعتبر إثارة الانفعالات أمرًا مهمًا، فإن ذلك يبدو أمرًا يتعلق بالأساليب التي تُتبع لإثارة الانفعالات بأكثر مما يتعلق الأمر بمجرد إثارة الانفعالات.

ومن الأمور المهمة- في هذا الصدد- أنه من الأمور المرجحة عقلاً أن نعتقد أن قيمة إثارة الانفعالات تتوقف على قيمة ما يُثار من انفعالات. وعلى هذا النحو، إذا أثارت فينا رواية ديكنز "أوقات عصيبة" الشفقة على المضطهدين، والغضب ممن يمارسون الاضطهاد بلا رحمة، فإن هذا أمر مستحب، لأن هذه الانفعالات من المستحب إثارتها لدى الناس. ولكن لو حدث- على النقيض من ذلك- أننا، بعد قراءة رواية أنطوني ترولوب "ماسات عائلة إيوستيس"، أن تولد لدينا شعور بالكراهية والاحتقار لليهود (بسبب وشاية مستر جوليوس)، فإن مثل هذه النتيجة لن تكون في صالح الروائي. (إن قدرة الشعراء والفنانين عل إثارة المشاعر الخطرة كانت أحد العوامل التي حدت بأفلاطون لأن يستبعدهم من جمهوريته). وعندما ننظر للأمر على هذا النحو، فإن إثارة الانفعالات- في حد ذاتها- أمر على الحياد؛ فلا هو بالخير ولا هو بالشر. وعليه، فلا مبرر لتشجيعه أو عدم تشجيعه، في حد ذاته أو لذاته. وبناءً عليه، فإن فهم النزعة التعبيرية للفن لا يضيف إليه قيمة حقيقية على الإطلاق.

وتولستوي ذاته- على الرغم من العمومية التي اتسمت بها ملاحظاته في العبارة التي اقتطفناها من قبل- لا يعتقد أن نقل الانفعالات إلى الجمهور في حد ذاته أمرٌ له قيمة، ولكنه يعتقد أن ما له قيمة هو نقل الانفعالات الخيرة. وما يجعل الانفعالات خيرة- في رأيه- هو أن تكون على صلة بالمثل العليا المسيحية. ولكن النزعة التعبيرية- بالمعنى الصحيح للكلمة- يتعين عليها أن تثبت أن هناك قيمة حقيقية لإثارة الانفعالات. وأحد الاقتراحات للقيام بذلك هو اللجوء لنظرية التطهير 'katharsis' الأرسطية. وهي النظرية التي ترى أن الفنان- بإثارته للانفعالات فينا، ومن ثم توفير متنفس

لها- يطهرنا من الاضطرابات الانفعالية التي يمكن أن تنفجر على نحو غير صحي في الحياة العادية. وقد طبق أرسطو وجهة النظر هذه على التراجيديا، وبقدر أكبر على الموسيقى. وكان تفسير ما قاله عن التطهير موضوعًا خلافيًا. ولكن لو نحينا جانبًا تفسير أرسطو، وتأملنا الفكرة العامة للتطهير الانفعالي، وطبقناها على الفن بصفة عامة، فإن قيمة الفن يبدو أنها تكمن في مساهمته في صحتنا العقلية. وحتى لو كان ثمة قدر من الحقيقة في ذلك، فإن القيمة التي تُعزى للفن في ذلك من المؤكد أنها تتم بطريقتين. فإذا كان للفن أن يطهرنا من الانفعالات الضارة، فبإمكانه بنفس القدر أن يطهرنا من الانفعالات النافعة. وينتج عن ذلك أننا لو لم نؤذ عددًا من الناس فلن نساعد عددًا مماثلاً منهم. فالمحصلة النهائية لنظرية التطهير باختصار لن تغير من الوضع المحايد لإثارة الانفعالات، وكل ما تفعله فحسب أنها تعكس التقييمات المتعلقة بها؛ حيث الفن الجيد هو ما يثير الانفعالات السيئة (ويخلصنا منها)، والعكس صحيح.

ولو سلمنا بهذه النقاط جميعًا، فسيكون من الواضح أن النزعة التعبيرية الساذجة لدي تولستوي- باعتبارها محاولة لوصف طبيعة الإبداع والتذوق الفني- تعاني من عيوب جدية، علي الرغم من أن الكثيرين يشاركون تولستوي في مثل هذه النزعة. فلماذا إذن تحظى هذه النظرية بمثل هذا التأييد من كثير من الناس؟ إن النزعة التعبيرية تستمد جاذبيتها من أن الناس ترى أن الأعمال الفنية تحرك المشاعر، ومن أنهم يشعرون بالمتعة لأنها تحرك مشاعرهم. أما السبب في أنهم يتصرفون على هذا النحو، فهو- على حد تعبير أرنولد هايزنبرج- أمر متعلق بعلم النفس، لا بالفلسفة؛ أمر متعلق بعقلية الناس، لا بطبيعة الفن المميزة له. وما كشفت عنه دراستنا

للنزعة التعبيرية أنه لا شيء في الفن- بصفته هذه، أو متعلق بقيمته الخاصة- يجعل مثل هذا الواقع النفسي ذا دلالة فلسفية. فبإمكاننا أن ندرك أن الناس يفضلون أن تتحرك مشاعرهم، وأن نقدر- استنادًا لهذا الجانب وحده- الأعمال التي تحرك مشاعرهم؛ ولكننا حين نقوم بذلك لا نكون قد توصلنا لتفسير قيمة الفن.

إن النسخة التي عرضنا لها- حتى الآن- من النزعة التعبيرية كان من الضروري أن نقلب النظر فيها ونتمعن في دراستها، رغم سذاجتها، لسببين: **أولهما**، أنه نظرًا لأن هناك قطاعًا عريضًا من الناس يؤمنون بهذا الفهم الشائع للفن، ويعربون عن رأيهم على هذا النحو، فإن من الأهمية بمكان أن نبين أخطاء هذه النزعة. و**ثانيهما**،أننا حين نوضح أخطاء مثل هذه النزعة نكون في وضع أفضل لتبين الصعوبات التي يتعين على النسخة الأكثر تطورًا وتعقيدًا من النزعة التعبيرية أن تتغلب عليها.

النزعة التعبيرية عند كولنجوود:

في كتابه "**مبادئ الفن**"، يتخلص كولنجوود من معظم السمات التي تتميز بها النسخة العادية من التعبيرية. فالفن- من وجهة نظره- ليس معنيًّا بإثارة الانفعالات على الإطلاق. والواقع أنه يميز بوضوح بين الفن بمعناه الصحيح والفن كنوع من التسلية من ناحية، وهو الفن الذي- وفقًا لتفسيره- يثير الانفعالات بهدف المتعة، والفن بوصفه سحرًا من ناحية أخرى، الذي يثير الانفعالات ويركزها، بحيث توجه لاهتمامات الحياة

العادية. وليس أيٌّ من هذين النوعين فنًّا بالمعني الصحيح للكلمة، نظرًا لأن كليهما يستخدم وسيلة (الرسم أو الشعر أو غيرهما) لتحقيق غاية. وهو ما يضعهما في معسكر التكنولوجيا أو الحرفة، وهما مجالان يرغب كولنجوود في تمييزهما- على نحو قاطع- عن الفن.

ويستخدم كولنجوود كلمة "سحر" بمعني مختلف- إلى حدٍّ ما- عن المعني المألوف لها؛ حيث يقصد بها إثارة الانفعالات لتحقيق أغراض عملية. ويشير- على سبيل المثال- إلى أن الفن، بوصفه نوعًا من السحر، يتجسد في الكثير من قصائد الشاعر الإنجليزي جوزيف كيبلنج، التي قُصد بها- في قراءة كولنجوود على أقل تقدير- أن تثير المشاعر السياسية، كوسيلة لجلب الولاء السياسي. ويقصد بالمتعة ذلك النوع الذي ناقشناه في الفصل السابق. وتتلخص فكرته الرئيسة في أنه إذا كانت إثارة الانفعالات أو الترفيه هما كل ما يقدمه لنا الفن، فإننا قد نستبدله بأشكال أخرى من السحر أو التسلية، دون أن نخسر شيئًا مهمًّا. وقيمة الحرفة- وهي وسيلة لتحقيق غاية- تكمن بالكامل في منتجاتها، ومن ثم يمكن أن تحل محلها وسائل أخرى لتحقيق نفس الغاية. فالماكينات يمكنها أن تحل محل النجارين على سبيل المثال. ولو كانت قيمة الفن تكمن في أنه وسيلة لتحقيق غاية، فبالإمكان الاستغناء عنه بالمثل. ولكن فلسفة الفن عند كولنجوود تفترض سلفًا أن طبيعة الفن وقيمته يتعين تفسيرهما بطريقة تجعله متميزًا، كما أن ثمة افتراضًا مسبقًا بأن الحجج حول المتعة واللعب توفر لنا مبررًا للقبول بذلك : فقيمة الترفيه يمكن أن نجدها بأساليب أخرى، ومن ثم فهي لا يمكنها أن تقدم تفسيرًا لما يشكل القيمة في الفن. ويمكن تقديم حجج مماثلة ضد ما يدعوه كولنجوود بالسحر- ألا وهو استخدام قوة الانفعالات لتحقيق غايات عملية.

ويعتقد كولنجوود أن هذه التعبيرية الساذجة يجانبها الصواب أيضًا، في افتراضها أن الانفعال الذي يتضمنه العمل الفني يتواجد قبل العمل الفني. وبعبارة أخرى، أن من الخطأ أن نتصور العمل الفني مجرد ترجمة لانفعال شعر به الفنان قبل البدء في إبداع عمله في صورة رسم أو موسيقى أو كلمات. وفي رأي كولنجوود، فليس الانفعال الأصلي سوى "اضطراب نفسي" يتم تبينه وتنقيته خلال عملية إبداع العمل الفني، إلى أن يتمكن الفنان من التعرف على الانفعال بما هو كذلك. وربما يكون من أمثلة ذلك حالة من الشعور بعدم الارتياح يتبين الفنان تدريجيًا أنها انفعال غضب. ومن الخطأ افتراض أنه حتى هذا الاضطراب النفسي الغامض لابد أن يسبق زمنيًا النشاط الإبداعي. بل إن الأمر بالأحرى يتمثل في النشاط الانفعالي والنشاط الإبداعي، على الرغم من أنهما "ليسا متطابقين.. إلا أنهما مرتبطان على ذلك النحو.. بما يجعل كلاً منهما شرطًا للآخر" (Collingwood 193 8: 304)، بمعنى أنه لا يمكن عزل أيهما عن الآخر أو تحديد أي منهما دون الآخر. وبعبارة أخرى، فلا يمكننا أن نحدد الانفعال إلا عندما يتحقق في العمل الفني.

وقرب نهاية كتابه "مبادئ الفن"، يستخدم كولنجوود مصطلحاته الخاصة عن "الانطباعات والأفكار"، وهي المصطلحات التي اشتهرت على يد الفيلسوف ديفيد هيوم. فالانطباع هو تجربة حسية من أي نوع- لصوت أو مشهد أو رائحة- فيما الفكرة ذات محتوى فكري غير حسي. وفي رأي كولنجوود، فإن كل فعل من أفعال الخيال يتضمن في أساسه انطباعًا أو خبرة حسية يتحول من خلال النشاط الذهني إلى فكرة. "فكل خبرة تخيلية هي خبرة حسية ارتقت إلى المستوى الخيالي بفعل الوعي" (Collingwood

306 :1938). ويعني بهذا أن الخبرة الحسية والانفعالية- المتضمنة في أي عمل فني- ليست بـ"خبرة خام" أو خبرة محسوسة، بل هي خبرة يتوسط فيها فكر الفنان وخياله.

لقد تبينا أن النسخة التي تبناها تولستوي من النزعة التعبيرية كانت نسخة تعاني من قصور جدي، تمثل في استبعادها لأهمية الخيال. وفي الفلسفة الجمالية لكولنجوود، يقوم الخيال بدور محوري. والواقع أن الفن- بمعناه الصحيح، كما يصفه- يتضمن عنصرين مهمين، هما التعبير والخيال. فمن خلال البنية الخيالية، يحول الفنان الانفعال الغامض وغير المحدد إلى تعبير واضح. ومن ثم، فإن عملية الابداع الفني لا تتمثل في جعل ما هو موجود في داخل الفنان إلى عمل خارج الفنان، وفقًا للنموذج الساذج من التعبيرية، بل عملية اكتشاف تخيلية. ونظرًا لأن الاضطراب النفسي الذي تبدأ به أمر يخص الفنان، فإن الفن هو عملية لاكتشاف الذات. وفي هذا تكمن قيمته الخاصة: معرفة الذات.

"إن الفن ليس ترفًا، والفن السيء لا طاقة بنا على احتماله. فمعرفة أنفسنا هي أساس كل حياة تتطور لتتجاوز مستوى الخبرة الجسدية المحضة.. فكل لفظ وكل إيماءة يقوم بها أيٌّ منا هي عمل فني. والمهم بالنسبة لكل منا- عند قيامه بها، حتى لو كان يخدع الآخرين- ألا يخدع نفسه. فإذا خدع نفسه في هذه المسألة، فإنه يبذر في نفسه بذرة قد تنمو- ما لم يقتلعها- إلى أي نوع من الخبث، أو أي نوع من المرض العقلي، أو نوع من الحماقة والبلاهة والجنون. فالفن السيء والوعي الفاسد هو المنبع الحقيقي للشر "radix malorum" **(ibid:** 284-5).

إن هذه إشادة لافتة للنظر بقيمة الفن، وتعزو أهمية كبيرة للغاية له. ولكن هناك فكرتين تخطران للعقل بهذا الصدد. إذا كان "كل لفظ أو إيماءة" عملاً فنيًا، فإن هذا يبدو أنه لا يترك للفن- بالمعني المحدد للكلمة والشائع لها- أية أهمية خاصة أو قيمة؛ ذلك لأن كل إنسان- في هذه الحالة- يكون فنانًا. وفضلاً عن ذلك، فإذا كانت غاية الفن هي معرفة النفس ومعرفة حالاتنا الانفعالية الخاصة، فإن أهمية الإبداع الفني تقتصر على المبدع، ويصبح الفن شكلاً من أشكال الاستبطان. ويترتب على هاتين النقطتين انتفاء أي مبرر لأن نولي اهتمامًا خاصًا بأي فنان، مثل ليوناردو دافنشي أو شكسبير. فأعمالهما ليست تعبيرات متفردة عن الانفعالات، فهذه الانفعالات- على أية حال- ذات قيمة بالنسبة للفنانين أنفسهم في المقام الأول.

ومن الطبيعي أن نطرح مثل هذين الاستدلالين، ولكنهما- مع ذلك- يجانبهما الصواب. فقد كان كولنجوود يدرك أن ما يقول به من آراء حول الفن والفنان يمكن أن يفسر على هذا النحو، وبناءً عليه يخصص فصلاً بكامله للعلاقة بين أسلوب الفنان والمجتمع. ويؤكد فيه أن ما يشعر به الفنان ويعبر عنه بوضوح ليس "ما أشعر به" بل "ما نشعر به".

"إن عمل الفنان يتلخص في التعبير عن الانفعالات؛ والانفعالات الوحيدة التي يمكنه التعبير عنها هي تلك التي يشعر- على وجه التحديد- أنها انفعالاته.. وإذا كان يعلق أهمية على حكم جمهوره، فإن ذلك يرجع فحسب إلى أنه يعتقد أن الانفعالات التي يسعى للتعبير عنها.. يشاركه فيها جمهوره.. وبعبارة أخرى، أنه ينجز عمله الفني لا بوصفه جهدًا شخصيًا

يتعلق بتصرفه الخاص، بل باعتباره عملاً عامًّا يقوم به لصالح المجتمع الذي ينتمي إليه" (ibid.: 3 14-15)

وعند هذا الحد، فإن كولنجوود يشارك كانط في افتراضه المتعلق بالحس المشترك، وأهمية الفن اجتماعيًّا لهذا السبب. فليس الفنانون وحدهم هم الذين يتوصلون لمعرفة النفس من خلال أعمالهم، بل المجتمع الذي ينتمون إليه بأكمله أيضًا. وهذا هو السبب في أن "**الفن هو الدواء للمجتمع من أسوأ أمراض العقل ألا وهو فساد الوعي**" (ibid: 336). ثانيا: إن من الخطأ الاعتقاد بأن العمل الفني يتألف من موضوع مادي، مثل رسم أو كتاب. ولا يرجع ذلك إلى أن بعض الأعمال الفنية من الواضح أنها ليست مادية- الرقص على سبيل المثال- على الرغم من أن ذلك اعتراض مهم، بل لأنها أعمال قام بها الخيال؛ فأعمال الفن لا بد من أن تعاد صياغتها في أذهان جمهورها. وهذا الزعم يتم تفسيره- في بعض الأحيان- بأساليب تبعث على الدهشة، كما لو كان يتضمن أن الفن جميعه يحدث في الذهن. ولكن كولنجوود يوضح أن المقطوعة الموسيقية الواحدة يمكن أن تعزف في أوقات مختلفة، وبآلات مختلفة؛ فالأعمال الفنية لا يمكن أن تتماهى مع تجلياتها المادية. ويمكن القول فحسب إنها توجد- لو كان لها أن توجد- من خلال الاستيعاب النشط للجمهور للعمل الفني. ويرفض كولنجوود أي تصور عن أي جمهور يكون سلبيًّا: "إن الفن ليس تأملاً، إنه فعل" (ibid: 332)، ووظيفة الجمهور ليست "أن يكون متلقيًا سلبيًّا، بل أن يكون مشاركًا" (ibid: 324) . وهذه إحدى النقاط القليلة للغاية التي يشارك فيها جدامر الرأي، الذي يعتبر كولنجوود نظريته- على العكس من ذلك- نظرية تخلط بين الفن الصحيح والفن كنوع من التسلية.

التعبير مقابل التعبيرية:

يقدم كتاب "مبادئ الفن" نسخة من التعبيرية تتجاوز النسخة الشائعة منها. ومع ذلك، فثمة مبرر لأن نناقش عن كثب إلى أي مدًى تمكن كولنجوود من التغلب على أوجه القصور في التعبيرية. وعلى أقل تقدير، فإن أحد الاعتراضات التي أوضحناها في موضع سابق- ألا وهي صعوبة أن نعزو انفعالاً أو حتى مجموعة من الانفعالات إلى كثير من الأعمال والأشكال الفنية- هو اعتراض ينطبق بقدر مماثل على نظرية كولنجوود، على الرغم من أنها أكثر تعقيدًا. ولكن فلنُنحِّ جانبًا هذه الصعوبة، لأن ثمة اعتراضات جوهرية على وجهة النظر التعبيرية لدى تولستوي يمكن أن تكون نظرية كولنجوود ردًّا عليها. فمن الواضح- على سبيل المثال- أن هذه النسخة من التعبيرية لا تعزو إلى الفنانين أية حالات انفعالية مستقلة، ويمكن التعرف عليها بكون الفن تعبيرًا عنها. فما يعزوه له- إن كان هناك ما يعزوه له- هو "اضطراب نفسي" غير محدد المعالم، ويمكننا أن نهتم بهذا بقدر ما يتحقق في العمل الفني. وهذا هو السبب في أن كولنجوود يعتقد أن النقد الفني ينبغي له أن يتركز عل العمل الفني بأكثر مما يتركز على الفنان. وفي حين أن النسخة الشائعة من التعبيرية تدعونا لتمحيص التاريخ الشخصي للفنان وسيكولوجيته، فإن كولنجوود ينتقد بشدة النقد الذي يختَزل في مجرد التنقيب عن الوقائع الطريفة والغريبة في حياة الرسامين والشعراء.

ولكن إن لم يكن ثمة سبيل لتحديد الانفعال المعبَّر عنه في العمل الفني، أو فهمه على نحو مستقل عن العمل، فما المبرر لأن نعتبر العمل تعبيرًا عن

انفعال؟ ولماذا نُرجع العمل إلى انفعالات الفنان؟ وإذا ما اعترفنا- مع كولنجوود- بأن ما نجده في العمل الفني هو أنه "خيالي بالكامل وعلى إطلاقه" (**Collingwood** 1938: 306)، فلم لا نستنتج أن الانفعالات المعروضة أمامنا تُعرض بلا اكتراث بمن تعود إليه؟ أي إنها لا تخص أحدًا من الناس، ولا تخص الفنان أيضًا. وهذا هو نهج التفكير الذي حدا بالناقدة الأدبية الإنجليزية المعروفة هيلين جاردنر- في سياق مختلف قليلاً عن السياق الحالي- إلى أن ترفض استدلالاً مماثلا حول معتقدات شكسبير الدينية.

"في اعتقادي، ما مِن كاتب دراما آخر أبدى مثل هذه الاستجابة الخيالية لمفهوم التسامح المسيحي في أنقى صوره، أو قدم مثل هذا التعبير الذي لا يُنسى له. ولكن.. ليس في وسع المرء أن يتوصل- استنادًا إلى ذلك (إلى أي استنتاج حول العقائد الدينية لشكسبير). وشكسبير هو أعظم شعرائنا قدرةً على تصوير الطبيعة البشرية؛ وكل ما يمكننا قوله إنه إذا تطلبت مسرحيةٌ يكتبها شخصية تتحدث كشخصية مسيحية، فإنه ينخرط بخياله في تجربة مسيحية، وفي استيعاب لمشاعر الشخصية المسيحية بقدر متميز من الفهم والتعاطف معها". (**Gardner** 1983: 72)- وما بين القوسين من عندنا للتوضيح.

وهذه النقطة يمكن تعميمها. كتب ناقد آخر هو إمريس جونز يقول: "إن سر العمل الدرامي عند شكسبير هو امتثاله- بكل إخلاص- لمبدأ الجدل الخطابي- بمعنى استعداده لأن يعبر، بأقصى قدر من الفصاحة، عن كل وجهة نظر". (**Jones** 1978: 15)

وجدير بالملاحظة أن وجهة النظر "اللاشخصية" apersonal هذه عن الخيال الشعري ليست قابلة للتفنيد، باللجوء إلى عمق الانفعالات التي يتضمنها العمل الفني. فعُمق من هذا النوع يمكن أن يستدل به- على نحو مقنع- على القدرة التخيلية التي يكشف عنها العمل، كما يمكن أن يُنظر إليه كدليل على أن الشاعر شعر بصدق بالانفعال المذكور.

وهناك الكثير مما يمكن قوله بالنسبة لجعل المعالجة الخيالية للانفعال- بدلا من التعبير الشخصي- السمة المميزة للفن، وينطوي ذلك على نتائج مهمة بالنسبة للنزعة التعبيرية. ذلك أن كولنجوود يرى أنه لا يمكن أن يُعزى انفعالٌ محدد للفنان على نحو مستقل عن العمل، وأن القدرة التخيلية جانبٌ لا غنى عنه من الجهد الذي يبذله الفنان. ويعني ذلك ضمنًا أن موهبة الفنان الخاصة ليست القدرة غير العادية على الإحساس، بل القدرة غير العادية على التخيل. ولكي يقبل كولنجوود وجهة النظر هذه بشأن الفن، يتعين عليه أن يتخلى عن عنصر مهم في النزعة التعبيرية، وهو عنصر يتمسك به باستمرار؛ ألا وهو أن "عمل الفنان هو التعبير عن الانفعالات، وأن الانفعالات التي يمكنه أن يعبر عنها هي تلك التي يشعر بها.. أو انفعالاته الخاصة".

وعلى نحو مماثل، فإن التجربة الانفعالية للجمهور تفقد أهميتها عندما نتمعن عن كثب النزعة التعبيرية لدى كولنجوود. ونذكر أن النسخة العادية من التعبيرية ترى أن الانفعال ينتقل من الفنان إلى الجمهور من خلال إثارته لدى الجمهور. ولا يدخر كولنجوود وسعًا لإقناعنا بأن السعي لإثارة الانفعال- عن طريق الفن- أمر ينطوي على خطأ عميق. ومع ذلك، فإنه إذا سلّمنا بأن تعبير الفنان عن الانفعال ذاته نابع من تجربة لانفعال، وإذا

سلّمنا- فضلاً عن ذلك- أن مشاركة الجمهور هي مشاركة في تحقق تلك التجربة من جانب كل من الفنان والجمهور، فإن ذلك يستتبع- فيما يبدو- أن انفعال الفنان تتم إثارته لدى الجمهور. ومن أجل تجنب مثل هذه النتيجة الحتمية- بصورة واضحة- فإن كولنجوود سيرد بأن النشاط التشاركي من جانب الجمهور ومن جانب الفنان هو نشاط "تخيلي تمامًا وبصورة مطلقة". وينتج عن ذلك أن ما يشعر به أي فرد-بالفعل- لدى قراءة قصيدة، أو مشاهدة مسرحية- لا يتناسب مع التقييم السليم له، مثله في ذلك مثل الماضي السيكولوجي للمؤلف. فلو كان الخيال- لا المشاعر- هو ما يعوَّل عليه، فمن الخطأ بنفس القدر السعي لتحديد مزايا العمل الفني برد فعل الجمهور، مثلما هو الحال لو حكمنا على العمل الفني بمدى صدق المؤلف.

ولكي نفهم هذه المسألة، يتعين أن نعود إلى التفرقة التي ذكرناها من قبل بين "كونه تعبيرًا عن" و"كونه معبرًا عن". فبعض الكتاب المتعاطفين مع النزعة التعبيرية يدعي أن الأخطاء التي تتضمنها النظرية التعبيرية الساذجة تنبع من الخلط بين هذين التعبيرين. فأن يكون الفن "تعبيرًا expression عن انفعال" ينطوي ضمنًا على أن هناك شخصًا ما يكون تعبيرًا عنه. أما أن يكون "معبرا عن expressive"، فإن ذلك لا يعني ضمنًا أن يكون هناك شخصٌ يخصه التعبير، سواء في ذلك الفنان أو الجمهور. وعلى سبيل المثال، فقد يصرخ شخص قائلاً "آه" متألمًا. وهذا تعبير، وإن كان غير واضح إلى حدٍّ بعيد أو غير معبر. وعندما يزول الألم، فقد يوصف بأنه "وصل إلى ذروته"، قبل هذه الصرخة؛ وهذا الوصف معبر عن الألم، ولكنه ليس تعبيرًا عن الألم، نظرًا لأن الألم قد زال الآن.

وعندما نضع هذه التفرقة بوضوح في أذهاننا، فسيكون بإمكاننا أن نتبين إمكانية أن ندرك الملاءمة التي تتميز بها الطريقة التي يتم التعبير من خلالها عن انفعالٍ ما في عمل فني، دون الوقوع في "نزعة سيكولوجية" زائفة حول الكيفية التي يشعر بها الفنان أو الجمهور بالانفعال. وباختصار، فإن الفن يمكن أن يكون معبرًا عن انفعال دون أن يكون تعبيرًا عن انفعال، أو نابعًا من انفعال. ومن الأمثلة البسيطة التي يمكن أن توضح ذلك أولئك الذين يكتبون الأشعار للآخرين، في مناسبة من قبيل عيد ميلاد أحد الأشخاص، وبطاقات التعازي وغيرها من البطاقات التي تضم أبياتًا لا تمثل تعبيرًا عما يشعرون به، بل هي معبرة عن الانفعال الذي يتفق مع المناسبة، ويتم وضعها تحت تصرف من يرغب في استخدامها.

والسؤال الذي يطرح الآن- إن كان بالإمكان أن ينجو منه أي شكل من أشكال النزعة التعبيرية، بعد وضع هذه التفرقة المهمة- هو لماذا تكون لأي عمل معبر عن الانفعال قيمة؟ وحين نتذكرتفسير كولنجوود لقيمة الفن، فإننا حين نعيد صياغة الانفعال- في خيالنا- ننقله إلى الوعي، ومن ثم نكتشف ما يتضمنه وعينا، ونتوصل إلى معرفة الذات. فإذا كان الفنان لا يعبر عن الانفعال، بل يصوغ تعبيرًا لفظيًا أو تمثيليًا عنه؛ وإذا كان الجمهور لا يلزمه أن يشعر بأي انفعالات، بل أن يتذوق تعبيرها الخيالي، فإن قيمة العمل لا يمكن أن تكمن في معرفة الذات من جانب الفنان، أو من جانب الجمهور. وطالما أن الانفعالات- التي تم عرضها- ليست انفعالاتنا، فلن نصل إلى مزيد من المعرفة بذواتنا من خلال فهمنا لها. بل لا يوضح لنا ذلك السبب في أننا يتعين علينا أن نولي اهتمامًا خاصًا للكلمات المعبرة للفنان، ولا يوضح لنا السبب في أن نجعل لها قيمة.

وأحد الردود على ذلك بالقول بأن هذه انفعالات **ممكنة** قد نؤكد عليه. وهذا صحيح بالقطع، ولكنه يقتضي الانفصال التام بين فهم الجمهور والانفعال، لأنه حتى لو كان العمل يمكن- في الواقع- أن يقال عنه إنه معبر عن انفعال، فليس المهم الكيفية التي يشعر بها الجمهور بذلك، على الإطلاق؛ بل المهم ما يصل إلى الفهم. ويبدو أن كولنجوود يقوم بهذا التحرك في مواطن معينة، فهو يصف- في بعض الأحيان- نشاط أو فاعلية كل من الفنان والجمهور بلغة المعرفة لا بلغة المشاعر. وعلى سبيل المثال، فهو يتخيل رسامًا (صائب الفكر) يعلن "إن المرء يرسم شيئًا لكي يراه"، ويواصل كلامه قائلاً إن الشخص الذي يرسم جيدًا يمكنه أن يرى جيدًا، والعكس صحيح.. فالشخص الذي يرى جيدًا يمكن أن يرسم رسمًا جيدًا". والرؤية هنا تشير إلى الإحساس أو البصر، بل الوعي. فهي تعني ملاحظة ما تراه. وفضلاً عن ذلك: فإن فعل الإدراك أو الوعي يشمل ملاحظة ما لا يدرَك بالبصر. (**Collingwood 1938: 303-4**) ويبدو أن هذا التحليل البديل يعني ضمنًا أن قيمة الفن لا تكمن في مساعدتنا في التوصل لإدراك سليم للمشاعر الشخصية (أو حتى الجمعية)، بل في التوصل لوعي أكبر بالعالم المحيط بنا. ويظل ذلك تفسيرًا واضحًا، حتى "يكون العالم المحيط بنا هو عالم الخبرة الانفعالية".

ويمكننا أن نطرح المسألة على هذا النحو، إن النظرية التعبيرية عن الفن ترى- على أقل تقدير في النسخة الشائعة لها- أنه حيثما يمكن أن نعزو انفعالاً معينًا لعمل فني، فإن هذا العمل يكون تعبيرًا عن ذلك الانفعال، ويتوقف تذوق ذلك العمل على شعور المرء بالانفعال داخله. وإذا قلنا إن ذلك العمل ليس تعبيرًا عن الانفعال، بل هو بالاحرى مُعبر عن الانفعال

فإن تذوقنا سوف يرتقي إلى مستوى الوعي بهذا الانفعال. وحين نرتقي إلى مستوى الوعي بانفعالٍ ما، فإن ذلك لا يعني ضمنًا أننا جربنا أي عنصر من عناصر ذلك الانفعال.

وعلى سبيل المثال، فقد لا أكون مدركًا- حتى الآن- حدة غيرتك، إلى أن تقول كلمة معبرة أو إيماءة معبرة عن ذلك. وحينئذ، أقدر غيرتك، ولكني لا أشاركك أي قدر من الغيرة. ومدى تعبير إيماءتك يمكن أن يجعلني أدرك حالتك الانفعالية، دون أن يتسبب ذلك في أي انفعال لديْ. ويمكن- بنفس القدر بطبيعة الحال- أن يتسبب إدراكي لمشاعرك في إثارة استجابة انفعالية من جانبي، ولكن أي انفعال من هذا النوع له صلة علِية بانفعالك؛ فأن يكون لديَّ انفعالٌ ما ليس شرطًا ضروريًّا أو كافيًا لأن أدرك الكيفية التي تشعر بها بالانفعال. وعلى العكس من ذلك، فقد تثير إيماءتك انفعالاً داخلي (ربما الخوف)، ولكنني- مع ذلك- لا أزال غير مدرك لحالتك الانفعالية. وما توضحه تلك الإمكانات المتباينة أن البديل الذي بدا- في البداية- أنه يتسم بالبراءة، والمتمثل في استبدال مصطلح "كونه تعبيرًا عن" بمصطلح "كونه معبرًا عن"، يؤدي إلى التخلي عن النزعة التعبيرية. فإذا كانت وظيفة الفن تكمن في زيادة الوعي، فإن الصلة الخاصة بين الفن والانفعال- التي تسعى كافة أشكال التعبيرية إلى أن تفصح عنها وتتمسك بها- تنقطع، لأن الفن يمكنه أن يرفع وعينا بالكثير مما تتضمنة التجربة البشرية إلى جانب الانفعالات.

والمرجح أن كولنجوود لن ينكر هذا، فغالب مناقشاته المستفيضة لأحد أعمال الفن كان حول قصيدة "الأرض الخراب" للشاعر ت. اس. إليوت، وما يقوله عنها مفيدِ للغاية، لأنه يرى أن إليوت يقدم لنا رؤية تنبؤية.

"إن هذه القصيدة ليست مسلية على الإطلاق، كما أنها ليست سحرية. والقارئ الذي ينتظر السخرية أو الوصف المسلي للشر سيشعر بالإحباط عند قراءتها، شأنه شأن القارئ الذي ينتظر منها أن تكون دعائية، أو حضًّا على القيام بأمرٍ ما. ومما يبعث على الضيق لديهما أنها لا تتضمن أحكامًا أو اقتراحات. وهواة الأدب الذين تربوا على فكرة أن الشعر نوعٌ من التسلية الدمثة سيشعرون بالإهانة. وبالنسبة لصغار الشعراء الجدد، الذين يسيرون على نهج الشاعر كيبلنج، الذي يؤمن بأن الشعر أداة للحض على الفضائل السياسية، فإن الأمر يكون أسوأ من ذلك؛ لأن قصيدة إليوت تصف نوعًا من الشر لا يُلام أحدٌ عليه، شَر لا يمكن إصلاحه بقتل الرأسماليين وتدمير النظام الاجتماعي، ومرض عضال تمكن من المدنية على نحو لم تعد فيه العلاجات السياسية ذات جدوى" (**ibid**: 335).

ففي قصيدة "الأرض الخراب"، يوضح إليوت ما يمكن أن يكون عليه الشعر، لأن الفنان يتعين عليه أن يتنبأ، لا بمعنى أن يتحدث عن الغيب، بل بمعنى أن يبلغ جمهوره بما قد لا يسرهم، بأسرار قلوبهم" (**ibid**: 336).

وما يهمنا هنا ليس ما إذا كان كولنجوود منصفًا في تقييمه لإنجاز إليوت، بل اللغة التي يستخدمها في تقييمه. فهو يقول إن إليوت لا يصف أية مشاعر نحو الشر الراهن، وإنه يبلغ جمهوره- لا يعبر لهم- بأسرار قلوبهم. وهذه لغة معرفية لا لغة انفعالات. وسيدَّعي كولنجوود أن العالم الذي يصفه الفنان مشحون بالانفعالات، وأن الحديث عن الوصف والتنبؤ يتماشيان مع النزعة التعبيرية، شريطة ألا نخلط بين الوعي consciousness والعقل intellect. فالعقل- في رأي كولنجوود- هو ما يرتب وينظم معطيات الوعي، ويؤسس العلاقات بينها. ولكن الفن يجلب

هـذه المعطيـات للـوعي- في المقـام الأول- مـن خـلال تحقـق الأثـر الحـسي للتجربـة في شـكل يمكـن للـوعي أن يـستوعبه. وهـذه هـي الوظيفـة الأساسية للغة في نظرية كولنجوود، وهـذا هـو الـسبب في أنـه يعتبر كـل فعـل لغـوي عملاً فنيًا. والأعمال التي يتم الاحتفاظ بلفظ "فن" ليطلق عليها تمارس هذه الوظيفة إلى أقصى حد، أو لدرجة كبيرة، على أقل تقدير. ومن ثم، فإن هناك نوعين من الحقيقة، حقيقة العقل وحقيقة الوعي. ويهتم العلم- بمعناه الواسع- بالأولى، فهي تفكير محض، وليس بها عنصر من الخبرة . أما الفن، فإنه- من ناحية أخرى- يهتم بالوعي، لأن الخبرة الواقعية أساسية بالنسبة له. فلابد أن نستمع إلى الموسيقى، أو نشاهد المسرحية شخصيًا، ولا يكفـي أن نفهـم بنيتـها أو مـضمونها (يبـدو لي أن كولنجـوود تتنازعـه العلاقة بين الفلسفة والشعر، ويبدو- في النهاية- أنه يخلُص إلى أنهما نفس الشيء). ومن ثم، فإن الفن- في الواقع- يُقال إنه يصف أو يُبلغ أو يتنبأ؛ ولكن نظرًا لأنه يهتم بحقيقة الوعي، فإن أيًا من هذا لا يبعده عن عالم الخبرة الانفعالية، أو هذا ما يدعيه كولنجوود.

وثمة ملاحظتان تردان في هذا الصدد، أولاهما أن المرء، إذا كان له أن يتحدث عن الحقيقة في الفن، فيلزم أن يقدم لنا كولنجوود تحديدًا لذلك، لأن ما نتعلمه من الفنان ليس هو ما نتعلمه من المختبر. وسنعرض لهذا الموضوع بالتفصيل في الفصل التالي "الفن والفهم". وفي الوقت ذاته، فإن قدرًا من الوفاء للنزعة التعبيرية فحسب- لدي كولنجوود- هو الذي يدفعه للحديث عن الانفعال بالطريقة التي يتحدث بها، لأن الانفعال- في نهاية تحليله- لا يعني سوى الخبرة الحسية التي يستحضرها الوعي. وحتى هذه الصياغة قد تكون مضللة، لأن اللفظ "حسي" لا يُفهم على أنه المشاعر أو

الادراك- فهو يشمل مشاعر القلق أو الشعور بالوحدة على سبيل المثال، والإحساس بالغموض أوالتوجس- ويسمح بأن يجلب ذلك تجربة للوعي- (بمعنى أن يكون مدركًا لها) - الذي يرتبط ارتباطًا حميمًا بالتجربة.

يستخدم كولنجوود هنا فكرة التجربة التي نجدها لدى فلاسفة آخرين في التراث المثالي البريطاني. وحين نقول إن الفنانين يعبرون عن التجربة، حيث يكون ذلك في مقابل التجريد العلمي (أو غيره من أشكال التجريد) الذي يُستخلص من التجربة، فقد يكون ذلك صحيحًا. لكن الإصرار على أن ذلك تجربة انفعالية يُوسع نطاق فكرة الانفعال إلى حد أن تصبح غير مفيدة.

ويقول كولنجوود إن عالم الفنان مشحون بالانفعالات. ويقول أيضًا إن دائرة اختصاص الفنان هي التجربة الحسية التي يستحضرها الوعي. وهو قد يقول بسهولة إن الفنانين يهتمون بالتصور الخيالي للتجربة المباشرة بأكثر مما يهتمون بالتوصل إلى تأملات مجردة مبنية على أساس التجربة. وهذه الصيغة الأخيرة تتجاهل كل ذِكر للانفعال والحسي؛ وإذا ما كان ذلك يتم دون خسائر كبيرة، فهو برهان على أن نظرية كولنجوود عن الفن قد انجرفت بعيدًا عن النزعة التعبيرية.

أما بخصوص أنه لا توجد خسارة كبيرة في وصف الفن والجمالي في ضوء الخيال، لا في ضوء الاحساس، فيكشف عنه المثال التالي؛ تأمل هذه القصيدة:

رأيتُ دمَه في الورُود
وفي النُّجومِ رأيتُ بَهاء عينَيه

وَكان جسدُه مضيئًا بين ثنايَا الجليدِ الأبدِي
ودُموعُ عينَيه تَتساقَط من السَّماء
آثارُ قدميه علَى كُل الطُّرق
وَنبض قلبِه القَوِي يحرِّك ماءَ البحرِ دائمِ الخفَقَان
تاجُه من الشَّوكِ المضفُور بِالشَّوك
وصليبُه كلُّ الأشجَار

هـذان همـا المقطعـان الأول والأخـير مـن قـصيدة كتبـها الثـائر الـوطني الأيرلندي جوزيف بلانكيت، الذي أعدمه البريطانيون لدوره في انتفاضة عيد الفصح في أيرلندا في عام 1916. ولا شك في أن أي ناقد أدبي سيجد بعض العيوب في هذه القصيدة (رغم أنني حذفتُ الأبيات الركيكة منها)، ولكنها واحدة من أوضح الأمثلة التي عثرتُ عليها لعمل يمكن أن يُقال عنه إنه يكشف عن عالم مشحون بالانفعالات. ومن بين الأمثلة الأخرى لوحة سلڤادور دالي "مسيح القديس يوحنا الصليبي" التي يمكن اعتبارها معادلاً في مجال الرسم لقصيدة بلانكيت.

ولكن بأي شيء يعتبر كل من العملين مشحون؟ والإجابة الواضحة على ذلك أنهما مشحونان بـ"دلالة دينية".

واعترافًا بالفروق المهمة بين العلم والفن، يمكننا أن نتفق على أن كلمة "دلالة" هنا لا يمكن أن تعني ما تعنيه الكلمة في حالة الحديث عن نتيجة تجربة علمية، أو نتيجة علاقة ترابط إحصائية، ونقول إنها "ذات دلالة".

إلى هذا الحد، فإن كولنجوود لم يجانبه الصواب في افتراض أن محتويات الذهن بينها اختلافات في النوع. ولكن ما هي الإضافة لمعلوماتنا التي يمكن

أن نحصل عليها حين نقول "مشحون بانفعال ديني"؟ ربما يكون المعنى المقصود بهذه العبارة تجربة من نوع يفضي بالناس إلى الحديث بأساليب دينية، أو يكون معني ذلك الدلالة الدينية التي سبق الحديث عنها، أو أنها تشير إلى حالة انفعالية خاصة، مثل تلك التي يتحدث عنها عالم اللاهوت اللوثري رودلف أوتو، حين يتحدث عن التقوى الدينية على سبيل المثال. فإذا افترضنا أن القصيدة تعبيرٌ عن مثل هذه المشاعر، فإننا سنواجه نفس الاعتراضات التي واجهتها النزعة التعبيرية عند تولستوي؛ ولا يوجد في القصيدة ما يقدم لنا دليلاً على أن نفترض أن بلانكيت كان في مثل هذه الحالة الانفعالية، أو أننا سنشعر أو يتعين علينا أن نشعر بالرهبة أو الخوف أو التقوى، حين نقرأ القصيدة ونتذوقها.

فما نفهمه من القصيدة- أيًا كانت الحالة التي كان عليها ذهن مَن كتبها عند كتابتها- هو فكرة مفادها أن الإيمان المسيحي بالوجود الكلي للمسيح يمكن أن يتداخل مع التجربة في العالم الطبيعي. فإذا انتقل إلينا مثل هذا، فلن يكون ذلك من خلال انتقال حالة انفعالية، بل من خلال علاقة ترابط من نقطة إلى أخرى، بين السمات التقليدية الأساسية للمسيح- دمه وجسده على سبيل المثال- وبين مظاهر العالم الطبيعي (وهذا هو السبب في الارتباط القوي بين الدم والورود، وبين التاج والأشواك، فيما يبدو الترابط بين النجوم والعيون ضعيفًا). والقول بأن العالم الذي يصفه بلانكيت مشحون بالانفعال الديني أمرٌ لا ضرر منه، شريطة ألا يصل المعني إلى أنها ابتهالات دينية.

وقد يُقال- بطبيعة الحال- إن القصيدة لا ينبغي أن تتيح لنا أن نلاحظ هذا العالم، بل أن ندخل فيه بخيالنا، ومن ثم أن نفهمه بقدرٍ ما. وهذا

صحيح؛ ولكن التعبيرات الرئيسية المستخدمة هنا هي الفهم والخيال؛ والسؤال الرئيسي المرتبط بذلك هو: أي نوع من الفهم هو ذاك؟ وإذا كان كولنجوود يود الحديث عن حقيقة واضحة في الفن، فإن ما يلزمنا أن نتساءل عنه ليس الكيفية التي يثير بها الانفعالات، بل الكيفية التي يوجه بها الوعي. وهو ما يعني التساؤل عن الفن كمصدر للفهم، ويبين أن المشاعر أو الانفعالات- بالمعنى المألوف لهذين اللفظين- قد تم التخلى عنهما، ومن ثم فإن الموضوع التالي الذي سنتحدث عنه هو "الفن والفهم".

خلاصة:

لقد استكشفنا حتى الآن تفسيرين لقيمة الفن، في كل من النسختين الشائعة والمتطورة للنزعة التعبيرية. فمن الصحيح أن الأعمال الفنية يمكن أن تمتعنا، وأن بالإمكان أن تكون لها قيمة لأنها تمتعنا. ولكن أن نجعل لها قيمة لهذا السبب وحده يعني ألا تضع الفن في مكانة خاصة بين مصادر المتع الأخرى، وأن تجعل مرتبته أقل في سُلم القيم الإنسانية عن المرتبة التي يضعه فيها معظم الكتاب. وقد تغلبت نظرية جدامر- بأن الفن ينبغي أن يُفهم على أنه نوع من اللعب- إلى حدٍّ ما على هذه الصعوبة، لأن اللعب يمكن أن يكون جادًّا وحتى صارمًا، كما أنه يكون بنفس القدر ممتعًا ومسليًا. ولكن هذه النسخة المعدلة من نظرية المتعة تعاني أيضًا من أوجه قصور، لأنها لا تقدم لنا مبررًا لوضع الفن في مرتبة أرقى من الرياضة. وقد لا يكون ذلك في حد ذاته اعتراضًا، فربما يكون بينهما تساو في القيمة، ولكن هذا الاستنتاج لن يكون مستساغًا من جانب الكثير من المناصرين للفن. ولكن ما يعجز عن تفسيره هو الفرق بين الفن والرياضة، والذي يتمثل- على وجه التحديد- في أن الفن، خلافًا للرياضة، يمكن أن يكون له مضمون حول موضوع معين، على الرغم من أن هناك تشابهًا بينهما في أنهما يمثلان نشاطًا له بنية. وأية نظرية في الفن لا تضع في اعتبارها هذا الفرق المهم لا بد أن يُنظر إليها على أنها نظرية قاصرة إلى حدٍّ ما.

وقد كان الاهتمام الذي حظيت به النزعة التعبيرية متعلق بمسألة المضمون. ويتعين الاعتراف بأن الكثير من أعمال الفن- في الواقع- تؤدى

إلى إثارة الانفعالات، ويبدو أن هذا أحد السبل التي يمكن للفن أن يمتع بها الجمهور. وربما يكون هذا الواقع هو ما أدى إلى انتشارالرومانسية والتعبيرية على نطاق واسع. ولكن التعبيري، أو مناصر النزعة التعبيرية، يؤمن أكثر من ذلك- على وجه التحديد- بأن مضمون الفن هو الانفعالات. ومثل هذا الزعم يثير عدة مشاكل. **أولها** أنه من الصعب أن نحدد أين يكمن التعبير عن الانفعال في أي تفسير مناسب ومقبول للعلاقة بين الفنان والعمل والجمهور. **وثانيها** أن التركيز على انفعالات الفنان يجرد الفاعلية الفنية مما يميزها على نحو خاص، إلا وهو الخيال. **وثالثها** أن التعبير عن الانفعالات أو إثارتها- في حد ذاتهما- أمرٌ بلا قيمة. ومن هنا، يقدم لنا كولنجوود نسخةً أكثر تطورًا من التعبيرية، تتميز بمزايا كبيرة، وهي أنها تتفادى ما يمكن أن نطلق عليه النزعة السيكولوجية، وتقدم لنا تفسيرًا لا بأس به لقيمة الفن. ولكن بمجرد أن نلقى نظرة فاحصة عن كثب، نرى أن هذه المزايا قد تم تحقيقها من خلال التخلي عما يمثل أساسيات النزعة التعبيرية. فما نتوصل إليه- في النهاية، لو تتبعنا نظرية كولنجوود لنصل بها إلى نتيجتها المنطقية- هو تفسير الفن كأسلوب متميز لفهم التجربة البشرية. وهذا الموضوع الذي سنناقشه في الفصل التالي.

لمزيد من القراءة حول موضوع الفصل إنظر:

R.G. Collingwood, 'From *The Principles Art* ', *N&R* p. *117.*

John Hospers, 'The concept of artistic expression', in Hospers, *Introductory* Readings.

Leo Tolstoy, 'From *what is Art?* '*N&R* p. *506.*

3
الفن والفهم

أوضحنا- في الفصلين السابقين- أن المتعة والجمال واللعب والإثارة الانفعالية ترتبط جميعها ارتباطًا وثيقًا بالفن، وخبرتنا المرتبطة به، وأن لها جميعًا قيمة كبيرة في ذلك؛ ومع ذلك فإن أيًا منها على حدة لا يقدم لنا تفسيرًا كافيًا لقيمة الفن. وانتهت بنا المناقشات إلى أن قيمة الفن ترجع إلى أنه مصدر للفهم. ومن الفلاسفة المحدثين- في مجال فلسفة الفن- الذين دافعوا عن هذه النظرية الفيلسوف الأمريكي المشهور نلسون جودمان، حيث يقول في كتابه ***Ways of World Making***: "إن الفكرة الرئيسية التي يطرحها هذا الكتاب هو أن الفنون ينبغي أن ننظر إليها بنفس القدر من الجدية كوسائل للاكتشاف والإبداع، وتوسيع معارفنا بالمعنى الواسع لتقدم فهمنا، مثلها في ذلك مثل العلوم" (**Goodman 1968: 102**).

والهدف من هذا الفصل هو التساؤل عما إذا كان من الممكن التعلم من الفن، وبأي معنى يكون ذلك. ومن البديهي- على نحوٍ ما- أن بإمكاننا ذلك؛ حيث يمكننا أن نجد معلومات من كافة الأنواع في الروايات والرسوم. ولكن ذلك لا يمثل جوهر التعلم من الفن، لأن المعلومات التي نجدها في الأعمال الفنية التي تحتويها عرَضية؛ وقد نعثر على نفس

المعلومات في صحيفة أو أحد كتب التاريخ. وبعبارة أخرى، فإن المعلومات لا تمثل جزءًا لا يتجزأ من العمل الفني، بل وردت عرضًا فيه؛ ولكن العلاقة الأكثر تكاملاً بين الفن والفهم تتحقق في الأعمال الفنية، ومن بينها أعمال كثيرة من بين الأعمال الأدبية، وعلى نحو خاص تلك التي تتضمن تعبيرات عن الوعي الذاتي أو حديثًا عن مبادئ أو قضايا. فكثيرًا ما يكون لدى الفنانين رسائل يودون نقلها إلى الناس. ويلزمنا أن نميز بين الأعمال الفنية التي تعرض معلومات، أو تؤكد عليها، وبين تلك الأعمال التي تؤدي إلى مزيد من الفهم. فالفن الذي يهدف لنقل "رسالة" قد يكون مجرد دعاية وترويج يتسم بالمهارة لوجهة نظرٍ ما. والدعاية تستهدف ضمان الإيمان بشيء، والموافقة عليه، بكافة السبل الفعالة لتحقيق هذا الغرض؛ فيما تسعى أساليب التعليم إلى الإقناع عن طريق الفهم، عن طريق التأمل. والنسخة المثيرة للاهتمام هي تلك التي تدعي أننا نتعلم من الفن، لا بمعنى أن الرسوم والأشعار والمسرحيات، إلخ، تمدنا بمعلومات، أو حتى تقوم بالدعاية للآراء على نحو جذاب، بل بمعنى أنها تزيد من فهمنا، أو توسع مداركنا.

وإثبات صحة هذا الزعم الأخير يزيد من أهمية الفن في تقدير أغلب الناس، لأن المعرفة والفهم يحظيان- بصفة عامة- بمكانة أكبر لديهم من الترفية، أو التعبير عن الانفعالات والمشاعر. وهذه المكانة الأكبر تفسر جزئيًا المكانة التي يحتلها العلم عادةً، وهذا هو السبب في أن جودمان يعقد هذه المقارنة. وكما سنتبين فيما بعد، فلو كان صحيحًا أن الفن أحد مصادر الفهم، فيمكن أن تكون تلك النتيجة أفضل من أية نتيجة يمكن أن تتحقق من النظريات التي ناقشناها في الفصلين السابقين.

الفن والمعرفـة:

يطلق على النظرية التي ترى أن قيمة الفن تكمن فيما نتعلمه منه اسم "النزعة المعرفية" cognitivism، وهو من المصطلحات التي سنستخدمها هنا. ولكن بعض الفلاسفة يرى أن توسيع معارفنا ليس المهمة التي يتعين على الفن القيام بها. ويعتقدون أن التمسك بالنزعة المعرفية في الفن هو نوع من الاستسلام لرأي متحيز ضد الفن بمعناه الصحيح. ففي مقالة مشهورة بعنوان "هل يتعين على الفن أن يتحدث عن الحقيقة؟"، يرى دوجلاس مورجان أن السعي لتفسير الفن على أنه مصدر للفهم ليس حشرًا للفن في قالب يضيق عليه فحسب، بل يمثل نوعًا من المبالغة في القيمة النسبية للمعرفة.

و"بالنسبة لمسألة الأهمية المعرفية للفن، أقول- على نحو مباشر- إنه على الرغم من أن معظم الأعمال الفنية يمكنها أن تزودنا بمختلف أنواع المعارف، إلا أن هذه المعارف مع ذلك لو كانت هي سر إعجابنا بالفن، وشرط هذا الإعجاب، فسيكون العالم أكثر مدعاة للأسف مما عليه الآن" (Morgan, in **Hospers** 1969: 23 1).

وفي رأي مورجان أننا انجرفنا للأسف إلى تفسير قيمة الفن في ضوء دلالته المعرفية- **أولاً**- بسبب البديل غير المعقول الذي يتيح لنا اختيارًا بين أن يكون الفن نوعًا من التسلية أو نوعًا من الزينة، وبين أن يكون- من ناحية أخرى- بديلاً من الدرجة الثانية للمعرفة المكتسبة من التجربة؛ **وثانيا** بسبب التملق الذليل للعلم.

والميل إلى التفكير بهذه الطريقة قد يكون- في الواقع- خصيصةً محلية، وقد يصح على الفكر الغربي في القرن العشرين، ولكنه لن يكون صحيحاً بالنسبة لفترات وأماكن أخرى. والواقع أن العلاقة بين الفن والعقل قد أثيرت في الماضي، وإن كان ذلك على نحو مختلف؛ وكان يُنظر إليها على أنها أسلوب مقنع لتبرير الفلسفة التي كانت تُعتبر نوعًا من الموسيقى. وبالتالي، فمورجان مُحق حين يتوخي الحذر خشية أن تكون محاولة اعتبار الفن مصدرًا للفهم نتيجةً لتحيز ثقافي لدينا فحسب. وهو مُحق أيضًا في اهتمامه بمقاومة الترعة الاختزالية في الفن، أي تفسيره بما لا يحتفظ للفن بقيمتة المميزة له. وثمة خطورة من نظرية للفن باعتباره فهمًا، من خلال تفسيرها للفن بأنه يتضمن حقائق مهمة، لينتهي بها المطاف إلى أن ترى أن الحقائق هي المسألة المركزية، فيما يظل الفن الذي ينقلها ثانويًّا؛ ولكن أي تفسير كاف لقيمة الفن ينبغي أن يجعل من رؤية العمل الفني أو سماعه أمرًا لا غنى عنه. ويتساءل مورجان "مَن منا سيستبدل بسقف كنيسة سيستين مصنفًا في اللاهوت للقديس بولس؟". ولديه ثقة في الإجابة التي ستقدمها أية نظرية جادة في الفن على السؤال.

وحتى لو كانت الإجابة على هذا السؤال واضحة، وهي أنه لا وجود لَمن يرغب في استبدال سقف السستين ببحث في اللاهوت، ولا وجود لنظرية في الفن يمكن أن تسمح بمثل هذا الاستبدال، فإن ذلك ليس أمرًا ثابتًا كما نظن. فافتراض أن سقف السستين يمكن استبداله بكتاب في اللاهوت يشبه افتراض أن من يقرأ تاريخ هنري الخامس لا يلزمه أن يشاهد مسرحية "هنري الخامس" لشكسبير. وهو افتراض غير معقول بالتأكيد، ولكنه يعني أن التاريخ الخالص ليس بديلاً عن المسرحية، وأن

شكسبير يمكنه أن يزيد من فهمنا للتاريخ الإنجليزي (وإن كان بغير الطريقة الرئيسية التي يمكن أن نتعلم بها، حسبما يمكنني القول). وبالمثل، فالموافقة على أن قيمة سقف كنيسة السستين متفردة لا تعني ضمنًا أن قيمتها تكمن في قدرتنا على أن نفهم لاهوت القديس بولس على سبيل المثال.

وأحد أخطاء مورجان التي ضللته- في هذه المسألة- اعتقاده أن نظرية الأهمية المعرفية يتعين أن تصاغ في استدلال يتضمن قضايا منطقية صحيحة، أي قضايا توضح ماهية الأشياء. وترتكز استدلالاته المعارضة للنظرية المعرفية في الفن- إلى حدٍّ كبير- على تلك الفكرة المتمثلة في أن الأهمية المعرفية يتعين أن تتخذ صورة استدلال، وأن يمضي هذا الاستدلال على النحو التالي:

كل حقيقة تنطوي على تناقضات،
وكل فن لا يناقض الآخر؛
إذن فأعمال الفن ليست مصدرًا للحقائق من أي نوع.

وهو استدلال سليم، ولكنه لا يصلح إلا كاستدلال ضد النظرية المعرفية في الفن فحسب، طالما تم التعبير عنها باستخدام تعبير "حقائق". والواقع أن جودمان يتحدث- في الفقرة التي اقتطفناها في بداية هذا الفصل- عن الفن في ضوء الفهم، لا في ضوء الحقائق. وعلى حين أنه من الصحيح أن أية قضية يمكن نفيها، فإن فهم شيءٍ ما قد يكون معيبًا أو قاصرًا، ولكن سيكون من الغريب أن نتحدث عن نفي الفهم. وعلى سبيل المثال، فالميكانيكا الطبيعية- التي طورها السير إسحق نيوتن- تقدم فهمًا للقوانين التي تحكم المادة في حركتها يختلف تمامًا وأكثر نفعًا عن علم الطبيعة عند

أرسطو، الذي هيمن على العلم قبل نيوتن. ولكن ليس من الصحيح بنفس القدر أن كلاً منهما يناقض الآخر على طول الخط. ويمكن أن يُقال نفس الشيء عن الفهم الفني، على الرغم من كل ما يوضحه مورجان، على العكس من ذلك.

وبعد أن عرض مورجان بعض الاعتبارات العامة التي تعارض وجهة النظر القائلة بالأهمية المعرفية للفن، يمضي قُدمًا في النظر في تطبيقها على بعض الأشكال الموسيقية المحددة : الموسيقى والرسم والأدب. وهو يعتقد أن من المستحيل تمامًا القول بأن أهمية اللحظة الختامية- التي تحبس فيها الأنفاس حين تتحرك مشاعرنا وأذهاننا لروعة مقطوعة موسيقية لبرامز أو بارتوك- يتعين تفسيرها في ضوء ما تعلمناه منها.

"إن المعرفة والتعلم والحقيقة لن ينتقص من قيمتها القول بأن القيمة ليست قاصرة عليها وحدها. فهناك أمور أخرى غيرها ذات قيمة في العالم، ولا حاجة بنا في الواقع لأن نجمِّل أعمال الفن بأنواع زائفة من الحقائق، مثل الحقيقة الشعرية أو حقيقة الرسم أو الحقيقة الموسيقية، لكي نضفي عليها الشرعية" (Morgan, in **Hospers** 1969: 232).

ولكن نقطة الضعف في هذا النهج من الاستدلال تكمن في أنه لا حاجة حتى لمناصر النظرية المعرفية في الفن لأن ينفيه. فالمتعة- التي يتحدث عنها مورجان بأسلوب ينم عن رفضه إياها، حين يصفها بأنها نوع من التسلية أو الزينة- هي بالقطع تمثل إحدى القيم في الفن. والمشكلة بالنسبة للفلسفة المعيارية في الفن أنها تعتبرها القيمة الأساسية في الفن؛ وكما بينا- من قبل- فلا يمكن لقيمة المتعة- في نهاية المطاف- أن تقدم تفسيرًا لأهمية

الفن على نحو كاف. ويمكنها أن تفسر قيمة بعض أنواع الفن، من ذلك النوع الذي يصفه كولنجوود بأنه فن يهدف للتسلية، ويدمغه بالإدانة دون أن يقدم مسوغًا لذلك. ولكنها تفشل في أن تكون نظرية عامة لقيمة الفن، لأنها تعجز عن استيعاب سلسلة كاملة من الفروق في القيمة التي لها ما يبرر القيام بها. وعلى سبيل المثال، فهي لا تفسر- على نحو كاف- الفرق بين الفن الجاد والفن الخفيف؛ فنحن يمكننا أن نتحدث- في كثير من الأحيان- عن أن الفن الجاد أفضل من الفن الخفيف، من زاويتي المتعة والترفيه. ولا يلزم للنظرية المعرفية في الفن أن تدعي أن كل ما يشيع تسميته بأعمال الفن يمتلك القدرة على زيادة قدرتنا على الفهم . فمن الواضح أن ذلك ليس صحيحًا، إذ ترجع قيمة بعض الأعمال الفنية- في المقام الأول- إلى أنها جميلة، وترجع قيمة البعض الآخر- بصفة رئيسية- إلى أنها ممتعة. والنزعة المعرفية هي تفسير لجوهر أو دلالة الأعمال الفنية الكبرى، وترى أن هذه الأعمال ليست ببساطة ممتعة أو جميلة، بل تسهم- بمعنًى ما- في فهمنا للتجربة. وسنخصص الجزء المتبقي من هذا الفصل لمناقشة هذه الفكرة.

والواقع أن مورجان يواجه صعوبة في مقاومة مثل هذه الفكرة بالكامل. وهو يود- وليس في ذلك بأقل من الآخرين- أن يتحدث عن أن الفن يثرينا، وحين يتحدث عن تحرك مشاعرنا وأذهاننا لروعة مقطوعة موسيقية لبرامز أو بارتوك، فليس من السهل عدم فهم ذلك على أنه اتجاه معرفي: فما الذي يمكنه أن يحرك أذهاننا إن لم يكن نوعًا من الفهم الأعمق؟ ومثل هذا الميل للحديث بهذه الطريقة، وبطرق مماثلة، هو الذي يضفي على الطرح القائل بأننا نتعلم من الفن معقولية؛ وشريطة أن نضع في اعتبارنا-

على الدوام- أن من الأفضل التحدث عن الفهم، لا عن الحقيقة؛ فلا شيء مما قيل- حتى الآن- يوضح أننا لا يمكن أن نتعلم من الفن.

ولكن لا بد من الاعتراف بأن مؤيدي النزعة المعرفية- في تفسير الفن- يعتبرون أقل عددًا من الفلاسفة والفنانين من أنصار النزعة التعبيرية. ويرجع ذلك إلى أنها تواجه بلا شك عدة صعوبات كبيرة يتعين مراجعتها بعناية، إن كان للنزعة المعرفية أن تحظى بالقبول. وقبل القيام بذلك، يجدر بنا أن نعرض بالتحليل للمزايا التي تتمتع بها النزعة المعرفية في تفسير قيمة وأهمية الفن الجاد، لأن ذلك يبين أن ثمة أسبابًا وجيهة للتمسك بالسعي لحل المشاكل التي تواجهها.

النزعة المعرفية الجمالية:

إن الطرح القائل بأن الفن الجاد يوفر لنا وسيلة قد تزيد من الفهم البشري تجعل من السهل نسبيًا أن نفسر مكانته في ثقافتنا. فدور الفن ومكانته في المناهج الدراسية في المدارس والجامعات أمر واضح. وانطلاقًا من أن الهدف من التعليم هو تطوير العقل وتعزيز الفهم، وإذا كان من الصحيح أن الفن أحد أشكال هذا الفهم، فمن الواضح أن دراسة الفن تحتل المكانة الصحيحة في التعليم. وتخصيص الكثير من الوقت والموارد العامة لدراسة الفن أكثر مما يخصص للترفيه، أوحتى لتطوير الرياضة، أمرٌ باعث على الحيرة بأكثر من تخصيص الوقت والموارد لدراسة العلوم، وهي الموارد التي تتجاوز ذلك. وفضلاً عن ذلك، وعلى النقيض من التفسيرات

الأخرى لقيمة الفن التي درسناها من قبل، فإن النزعة المعرفية تواجه صعوبة أقل في أن تجعل من المعقول لأي شخص أن يتفهم أن يفني أحد من الناس عمره في الالتزام بالفن، بالعمل كرسام أو شاعر أو مؤلف موسيقي. ويمكن أن نفهم ذلك ببساطة على أنه نوع آخر من الإخلاص للمثَل الأعلى لدلفي: "أيها الإنسان، اعرف نفسك"، بأكثر مما هو سعي مفرط وراء المتعة، نوع من الاستغراق في الأشياء الجميلة (النزعة الجمالية)، أو نوع من الانهماك في اضطراب الانفعالات (النزعة التعبيرية).

وإذا كان الفن مصدرًا للفهم، فإن ذلك يمكننا أيضًا ـ من حيث المبدأ، على أية حال ـ من تفسير التمايزات التي تجري بين الأعمال الفنية. فقد يُقال إن للعمل الفني مادة، وإنه جاد إلى حد يزيد من فهمنا، وقد لا يتمتع بالامتياز إلى حد يزيد من فهمنا بنفس الطريقة التي يحكم بها على أهمية تجربة أو برهان رياضي بأن أيًا منهما أعظم من تجربة أو برهان آخر، وفقًا لإسهام أي منهما في توسيع اهتماماتنا الفكرية.

والنزعة المعرفية تساعدنا أيضًا في تفسير مجموعة كبيرة من المصطلحات النقدية التي تستخدم على نطاق واسع.

فإذا كان تحقيق قدر أكبر من الفهم هو ما يتيحه لنا الفن، فبإمكاننا أن نصف عملاً ما بأنه استكشاف لموضوع بمعنى مباشر، ودون مصطلحات لغوية ومفاهيم غريبة. كما أنه لوكانت النزعة المعرفية صحيحة، فسيصبح من المعقول أن نتحدث عن الاستبصار والعمق والسطحية والتشوه في الفن، وسيكون من المناسب أن نصف تصوير شيءٍ ما بأنه مقنع أو غير مقنع، مثلما نصف أي استدلال. ونظرًا لأن الناس يتحدثون عن الأعمال

الفنية بمثل هذه الأساليب التي تتسم بالدقة، ونظرًا لأن النزعة المعرفية يمكن أن تجعل لها معنى، خلافًا للحال في النزعتين الجمالية والتعبيرية، فإن هذا يعد نقطة جوهرية تحسب لصالح النزعة المعرفية. وكافة هذه التقييمات إما إنها مستحيلة أو محيرة، إذا كانت النزعة الجمالية aestheticism صحيحة. وعلى عكس ما افترضه البعض، فليس في وسع النزعة التعبيرية أن تجعل لمثل هذه التقييمات معنى. فإذا كان الفن تعبيرًا عن انفعالات فنان، فبوسعه أن يؤثر علي الجمهور، لكن ليس بوسعه أن يوجه عقولهم، لا بصورة سطحية، ولا نحو الاستبصار أو الاستنارة. فيمكن التعبير عن الانفعالات بأنها قوية أو ضعيفة، ولكن لا يمكن التعبير عنها بأنها استبصار أو أنها تتسم بالعمق.

والمزية الرئيسية للنزعة المعرفية إذن هي قدرتها على التفسير، وعلى المحافظة على عدد من الأساليب التي يفكر بها الناس ويتحدثون عن الفن. ولكن من المهم أن نشير على التو إلى أن المحاولات للحديث عن الفن- بهذه الطريقة- لن تكون كلها مؤسسةً على أسس سليمة. فعالم النقد الفني معروف بلغته المدعية، وسواء أكان معقولاً أن نتحدث عن كافة أشكال الفن باعتبارها مصادر للفهم، يمكنها أن تؤدي إلى فهم أفضل أو إلى الوهم بنفس القدر، فإن ذلك أمر غير محسوم. وعلى سبيل المثال، هل بوسعنا أن نطبق اللغة المعرفية على الموسيقى، أو فن العمارة؟ هذه أسئلة لا تُحل- في نهاية المطاف- إلا بالنظر بالتفصيل في الأشكال الفنية كلٌ على حدة، وهو ما نهدف للقيام به في عدة فصول، من الفصل الرابع حتى الفصل السابع. وما يمكننا قوله- بصورة عامة- هو أنه حين يمكننا تطبيق فكرة الفهم في مجال الفن، فإن النظرية المعرفية يمكنها أن توفر لنا تفسيرًا لقيمة الفن ودلالته

أفضل مما توفره لنا كل من نظرية المتعة (أو نظيرتها نظرية الجمال)، والنظرية التعبيرية.

تحدثنا كثيرًا- حتى الآن- عن مزايا النزعة المعرفية. وقد حان الوقت لأن نتمعن عن كثب في صعوباتها. وهناك صعوبتان لهما أهمية في هذا الصدد، كيف يساعد الفن في تطوير فهمنا؟ وما الذي يزيد فهمنا له؟

الفن بوصفه فهمًا:

لكي نتفهم أهمية هذين السؤالين، فمن المفيد أن نتحدث- بقدر أكبر من التفصيل- عن التوازي بين الفن والعلم. ويتعين علينا أن نفهم كلمة "علم" هنا على أنها مصطلح عام، يشمل- فضلاً عن العلوم الطبيعية- مجموعة متنوعة من أشكال الفكر، مثل التاريخ والرياضيات والفلسفة وهلم جرا، إلى جانب الفيزياء والكيمياء والاقتصاد وغيرها. ففي هذه المباحث جميعًا، يمكننا أن نميز البحث باعتباره حركة للفكر من قاعدة أصلية مستقرة إلى نتائج لم تستقر بها، عن طريق المنطق، أو مجموعة من قواعد الاستدلال. وفي الدراسات التجريبية، تسمي القاعدة أو الأساس الثابت القضايا البينة، فيما يُسمَّى الاستنتاج فرضًا أو نظرية. وفي الرياضيات، تكون معادلات مثل هذه القضايا البينة هي المسلمات أو البديهيات والنظريات والمبرهنات؛ وفي الفلسفة المقدمات المنطقية والنتائج. وتختلف المصطلحات من موضوع إلى آخر، ولكن جميع هذه الأشكال من البحث الفكري تجمع بينها بنية أساسية واحدة: أنها جهد لتبيان (بمعنى البرهنة)

التقدم من قاعدة أساسية إلى هدف للبحث. ونظرًا لأن هدف البحث- بعد أن يستقر- يصبح قاعدة أو أساسًا لسلسلة تالية من الاستدلالات، فإن البحث الناجح يتقدم من هدف للبحث إلى هدف آخر.

وثمة اختلاف بين مختلف المباحث العلمية بطبيعة الحال، ولكن التحليل المجرد لبنية الأبحاث الفكرية تسمح لنا بأن نطرح بعض الصعوبات الهامة التي تواجه فكرة أن الفن مصدر للفهم. تتمثل أولها في أن في أي عمل فني، لا يبدو واضحًا مثل هذا التمييز بين الأساس الثابت- الذي ننطلق منه- وبين هدف البحث الذي نتوجه نحوه. كما أنه لايوجد ما هو بديهي بما يقارَن بمنطق البحث. ويرجع ذلك، في جانب منه، إلى أن الأعمال الفنية- كما عبر عن ذلك كولنجوود- هي من إبداعات الخيال. وخلافًا للنظريات العلمية والتاريخية، فليس من أساس خارجها. تأمل هذا المثال، على سبيل المثال: تحكي لنا رواية أرنولد بنيت "لورد رينجو" قصة سياسي بريطاني من إبداعات خيال الكاتب في السنوات الأولي من القرن العشرين. وإذا كنا نعتقد أن الأدب مصدر للفهم، فقد نقول إنها دراسة عن التفاعل بين المبدأ والطموح في السياسة. ويمكننا أن نقول نفس الكلام عن كتاب ستيفن أوتيس "حياة أبراهام لنكولن". ولكن الحديث عن كليهما- كدراسات أو استكشافات- يطمس تمايزًا هامًّا بينهما. فأوتيس يتقيد فيما يكتبه بالتاريخ، بما حدث بالفعل. فهو يتحدث عن وقائع في حياة لنكولن العملية، ويقودنا- باستخدام الحجج والتفسيرات- لتبني وجهة نظرٍ ما عن حياته السياسية. أما بنيت- في المقابل- فليس مقيدًا بالتاريخ، وهو يكتب عن وقائع الحياة العملية لرينجو وفق مشيئته. ومن الثابت تاريخيًّا أن لنكولن قد اغتيل، وكون حياته وعمله سينتهيان بمثل هذه النهاية أمر لا خيار لأوتيس

فيه. وفي رواية "رينجو" لأرنولد بنيت، يعاني رينجو من نكسة خطيرة. فما إن بدأ نجمه السياسي في الصعود حتى أصيب بمرض مميت. وتحديد نهاية حياته وعمله بهذا الشكل أمرٌ يقع بالكامل في دائرة اختيار بنيت. فمنطق البحث التاريخي- أو القواعد المتبعة فيه- تقتضي تقديم الأدلة والشواهد والتمسك بالوقائع؛ أما السرد القصصي- القائم على الخيال- فهو متحرر من مثل هذه القيود.

ويمكن أن ينطبق نفس الشيء على الكثير من الأعمال الفنية المستندة للواقع أو للخيال، ويمكن أن يشمل ذلك في الواقع أشكالاً أخرى من الفن بنفس القدر. فاللوحة المشهورة لجون كونستابل- التي رسمها لكاتدرائية سالسبيري- لن تكون لوحة أقل روعة حتى لو لم يكن بالإمكان رؤية الكاتدرائية من الزاوية التي اختارها كونستابل. كما أن عرضها خطأ في دليل عن الكنيسة من شأنه أن يكون خطأ فادحًا. ويبدو أن ما ينتج عن ذلك هو أنه سواء أكان الروائيون أو الفنانون يوجهون أفكارنا، فإنهم لا يمكنهم القيام بذلك بالانتقال من حقيقة إلى أخرى، لأن أعمالهم تقوم على الخيال، لا على الحقائق.

أما المعضلة الرئيسية الثانية- بالنسبة للنزعة المعرفية في الفن- فتتمثل في أن التعبير- في التاريخ أو الفلسفة أو العلم الطبيعي- عن الأدلة والاستدلالات والأفكار المستخدمة والفرضيات المقدمة فيها والنتائج التي يتم الدفاع عنها وتفسيرها يتم بأساليب متباينة للغاية. ويمكن أن تكون ثمة صياغات أفضل، وصياغات أقل إحكامًا، وتكون بعض التفسيرات أفضل، لأنها تم التعبير عنها على نحو أبسط من غيرها على سبيل المثال، وفي بعض الأحيان تستخدم الفيزياء صيغًا رياضية لا يمكن الاستغناء عنها.

ولكن على العموم، فليست الصياغة الدقيقة للاستدال أو الفرض، أو الترتيب الذي تُعرض به الأدلة، هي العوامل الأساسية في صدقها أو صحتها. ويبدو أن الأمر على العكس من ذلك في الفن. فمن المعتقد- منذ أمد بعيد- أن إحدى خصوصيات الفن هي وحدة الشكل والمضمون. ومن المستحيل- بالنسبة للعمل الفني- أن تقول أو تعرض ما يتضمنه في شكل آخر، دون أن يفقد جانبًا لا يستهان به من مضمونه. والأسلوب المعتاد للتعبير عن ذلك هو القول بأن الأعمال الفنية "وحدات عضوية"، أو بعبارة أخرى كيانات متكاملة لدرجة أن أي تغيير لأي من مكوناتها- بيت من قصيدة أو لون في لوحة- من شأنه أن يفسد العمل الفني بأكمله. ومثل هذه النظرة تحظى بانتشار بين فلاسفة الفن، على الأقل منذ عهد أرسطو. وعلى الرغم من أن من المبالغة- في كثير من الأحيان- القول بأن تغيير أي عنصر، مهما كان صغيرًا في العمل الفني، من شأنه أن يحدث تغييرًا في العمل الفني بأكمله، فإن من الصحيح أن الشكل له أهمية كبيرة في الفن.

وإذا كان القول بضرورة وحدة الشكل والمضمون في الفن صحيحًا، فمن البديهي أن الرؤية الفنية والفهم ليسا مترادفين، لأننا ما إن نحاول أن نشرح مضمون عملٍ ما، بمعنى أن نقدمه في صورة أخرى، فإننا نفسده. ومن ثم، فإن الحقيقة في الفن تفلت منا كلما حاولنا تفسيرها. والقول المأثور، الذي يستشهد به الناس كثيرًا للشاعر ألكسندر بوب "ما يخطر على البال كثيرًا ولكنه لن يتم أبدًا التعبير عنه تعبيرًا جيدًا" لا يمكنه أن يصف- على نحو صحيح- طبيعة الشعر، طالما أنه لا سبيل لأن نعزل في الشعر الفكرة أو الفكر عن التعبير عنه. ومرةً أخرى، فإن هذا نوع من المبالغة، ولكن ما يبدو صحيحًا فيه هو أن فهم العمل الفني ذاته أمر لا مناص منه،

ولا يمكن لأي شرح أو ملخص له ـ مهما كان جيدًا ـ أن يكون بديلاً عنه. كيف إذن يمكن اختبار الحقيقة في الفن، ومراجعتها وتنقيتها؟ والسؤال الأهم من ذلك هو ما المبرر على الإطلاق لاستخدام فكرتي الحقيقة والفهم في الفن؟ ومن الممكن بالقطع الزعم بأن هناك قدرًا كبيرًا من الحقائق نتعلمه من بعض الأعمال الفنية، أو القول بأنه يكشف جوانب من الخبرة الإنسانية أمام بصيرتنا بجلاء. ولكن إذا كان هذا النوع من الحقائق لا يمكننا التعبير عنه على نحو مستقل عن الفن، ومن ثم من المتعذر اختباره خارج نطاق الفن، فلن يكون لدينا مبرر للإيمان بأنه حقيقة بالمعنى المعتاد للكلمة على الإطلاق. ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الصعوبة من المتعذر تخطيها باللجوء إلى نوع خاص من الحقيقة، هو الحقيقة الشعرية. وحتى لو سمحنا بأن الحقائق ليست كلها حقائق علمية (أي من ذلك النوع الذي يمكن التحقق منه بالأدلة أو بالتجربة)، فإن العلم يمدنا بمنهج للوصول إلى الحقيقة، أيا كان نوع هذه الحقيقة. ولا تكمن المشكلة في عدم وجود هذه الحقيقة، ولكنها تكمن في أن نتبين الكيفية التي يمكن بها أن نفهم الفن على أنه وسيلة للوصول إليها.

وثالث الصعوبات هي الصعوبة المتعلقة بالخصوصية في الفن. فالمعرفة ـ كما يوضح لنا ذلك أرسطو ـ تتعامل مع الكليات. ويعني ذلك أن اكتساب المعرفة يتضمن دائمًا قدرًا من التجريد والتعميم. فنحن ـ حين نعرف ـ لا نعرف ورقة العنب هذه أو تلك، بل أوراق العنب بصفة عامة؛ ولا نعرف هذا الشخص أو ذاك، بل الشخص بصفة عامة. وهذا ما يسمح لنا بأن نتجاوز الخصوصيات المتعلقة بكل حالة جزئية، ونصل إلى فهم أوسع نطاقًا لمجموعة من الحالات. وحتى حين يكون من غير المناسب الحديث عن

أي شيء على أنه دقيق كنظرية، فإن هناك دائمًا- رغم ذلك- قدرًا من التجريد حتى لو كان متواضعًا. ورغم أن أرسطو نفسه يعتقد أن الفن يتعامل مع الكليات، ومن ثم يقترب من الفلسفة، فإن مثل هذه النظرة ليس من السهل قبولها. فالرسوم والمسرحيات وأعمال النحت وغيرها تصور- ولا بد لها أن تصور- جزئيات. ويمكننا أن نقول عن وجه في لوحة إنه وجه يعبر عن الضيق الإنساني، ولكنه يظل- في الواقع- وجهًا. أما كيف انتقلنا من حكمنا على هذا الوجه الواحد إلى حُكم على الإنسانية، فيبدو أمرًا يلفه الغموض.

وقد سعى بعض الفلاسفة لتفادي هذه الصعوبة بالقول بأن الفن يهتم بـ"الكليات العينية"، ولكن ذلك المصطلح المهجَّن الغريب- "كليات عينية"- يبدو دليلاً على وجود مشكلة بأكثر مما هو حل لها. ويبدو أننا قد يتعين أن نتساءل- بدلاً من ذلك- عن مدى صحة ما قاله أرسطو عن الكليات في هذا الصدد. وهناك أسباب وجيهة لمثل هذا التساؤل؛ فالتاريخ- وهو شكل مهم من أشكال الفهم الإنساني- يهتم، رغم ذلك، بالجزئيات. ومع ذلك، فيبدو صحيحًا أن ذلك يوفر المكونات اللازمة لخلق صعوبة كبيرة في هذا الصدد. فقد يُقال إن السيد وودهاوس- في رواية "إيما" لجين أوستن- صورة لمريض بـ"وسواس المرض"، أو الخوف المرضي من الاصابة بأمراض جسمانية؛ ولكننا ما إن نعتبره "كُليًّا" أو "نمطًا" يتسم يسمات عامة ونماذج معينة في السلوك يمكن أن نعثر عليها في غيره، فإننا نبتعد- فيما يبدو بذلك- عن "العيني"، وهو ما يميز خصوصية إبداعها الخيالي، وهو وجود شخصية لا نمط. وتكمن عبقرية جين أوستن- بحق- في أن ما تبدعه شخصيات.

هـذه إذن الـصعوبات الـثلاث الرئيـسية الـتي تواجهها- بوضـوح- نظرية الفن بوصفه فهمًا. **أولاً**، أن الفن- في جوهره- خيالي؛ فكيف يحيلنا إذن إلى حقائق؟ **وثانيا**، أن وحدة الشكل والمضمون يبدو أنها مثل أعلى في الفن، وهو ما يستبعد إمكانية أن نضع الفهم- الذي ينتقل إلينا عبر الفن- موضع الاختبار. **وثالثا**، أن الفـن يهـتم بالجزئيـات فيمـا يهـتم الفهـم بالكليـات. فكيف يكون الفن إذن مصدرًا للفهم؟

الخيال والتجربـة:

إن الأعمال الفنية- ولنتفق في ذلك مع كولنجوود- هى أعمال من إبداع الخيال. فهل يبعدها هـذا الواقع عن أن تهتم بالواقع؟ ويلزم أن نتحدث باستفاضة أكبر عن الطبيعة الخيالية للفن، لأن من الطبيعي أن نفكر في أن بعض أشكال الرسم- كالصور الشخصية أو الطبيعة الصامتة- هي نوع من النَّسخ (وهو موضوع سنتطرق إليه مرةً أخرى في الفصل الخامس). فبأي معنى يكون من الصحيح أن الخيال أساسي في الفن، وأنه يتعين أن ينسجم مع التفرقة بين نوعين من الفن، التفرقة بين الفن الخيالي والفن الواقعي. ففي روايته "تاريخ توم جونز"، يُصدِّر هنري فيلدنج كل قسم من الرواية ببعض الملاحظات عن فن كتابة الروايات. وفي سياق هـذه التأملات، يتفادى كافة الآليات الخيالية، حين يكون عليه أن يحل فعلاً إشكاليًّا في القصة، مثل الأعمال السحرية أو السحرة أو الجنيات، وما شابه. ولا يعني ذلك أن الأعمال الخيالية لا يمكنها أن تتعامل مع محتوى التجربة الإنسانية،

كما أنه لا يعني- بنفس القدر- أن رواية "توم جونز" ليست عملاً من أعمال الخيال. وهذه التفرقة بين الواقعي والخيالي- في الفن- مهمة، لأنها توضح أن الخيال يمكنه أن يقوم بالعمل في مختلف الأنواع الفنية. ولأنه يقوم بذلك، فإنه لا يعمل بدون ضوابط. وبالتالي، فعلينا أن نميز بين الخيال وبين الوهم والشطط. فالخيال- في الواقع- عمل قصدي من أعمال العقل.

وعلى العكس من ذلك، فإذا ما عدنا للمقارنة بالعلم، فإن من الخطأ الاعتقاد أن العلماء أو المؤرخين يتابعون الحقائق على نحو سلبي على أساس البيانات التجريبية التي تعرض نفسها أمامهم. ففي كل مرحلة، يستخدم البحثُ الفكري الخيال. والفرض- في العلوم وفي التاريخ- يتعين اختباره بالوقائع، لكن العلماء يطرحون أفكارًا، ويبدون تخمينات، ويتخذون أساليب في التفكير وفقًا لإحساسهم بالمشكلة. وكل هذه الأفعال- من أفعال الخيال والفروض- ليست سوى تخمينات خيالية. والواقع أن الوقائع ربما تحتاج للمعالجة بالخيال قبل أن تسلك طريقها للاختبار، ويتعين أن نستخدم- في المقام الأول- الخيال في البحث عن الوقائع.

ولكي نقدر هذه الملاحظات، ونتبين- على نحو أكثر وضوحًا- أوجه الشبه والاختلاف بين العلم والفن، فمن المفيد أن نقارن بين الخريطة والصورة الفوتوغرافية. فالخرائط تهدف إلى أن تقدم لنا صورة للأرض التي تسجلها تتسم بأقصى قدر من الأمانة. ولأنها لا تهدف للقيام بأكثر من ذلك، فقد يُفترض أن رسم الخرائط يقتضي الابتعاد التام عن التخيل، والرصد الخالي من الروح للواقع. ولكن التضاريس الجغرافية يتم تمثيلها في الخرائط باستخدام رموز وخطوط العرض، ومن ثم ففائدة الخريطة تعتمد على الخيال الذي يبتكر مثل هذه الرموز. ولكي نتبين ذلك، لا يحتاج المرء

سوى إلى النظر للخرائط القديمة. وترجع الصعوبة في قراءة هذه الخرائط ـ في كثير من الأحيان ـ لا إلى عدم الاعتياد على رموزها، بل إلى عدم وضوحها. وفي المرحلة الراهنة من تاريخ رسم الخرائط، أصبحت محكومة بعدد من الرموز المتفق على ما تعنيه. وحتى في ذلك، فقد جعل الخيال المستخدم في رسم الخرائط فرقًا في الاستفادة منها. ويكفي أن يقارن المرء الخرائط المعدة لأغراض معينة، ليتبين أن الخيال الذي ابتكر الرموز المستخدمة له أهمية من الدرجة الأولى. ومع ذلك، فإن الهدف من الخرائط يظل هو نفس الهدف، عرض الأشياء كما هي.

ولتقارن بين صورة لرقعة من الأرض وبين خريطة لها، وستكشف المقارنة خطأ ملاحظة مورجان بشأن علم اللاهوت عند القديس بولس وسقف كنيسة السستاين، لأنه على الرغم من أن كلاً من الصورة والخريطة تقدم لنا معلومات عن رقعة الأرض، فلا أحد يمكنه أن يستبدل أيهما بالأخرى. وبهذه المناسبة، فثمة مَن يظن أن التصوير الفوتوغرافي ليس فنًا، "لأنه لا يمكنه سوى أن يصور ما هو قائم بالفعل". غير أن هذا الرأي من المستحيل التمسك به، طالما أنه من الواضح أن الصورة الفوتوغرافية يمكن أن تكون لها أبعاد وبنية، وأنها تستخدم اللون مثلما في الرسم. كما أن الصورة الفوتوغرافية، حين تمدنا بمعلومات عن رقعة الأرض، فإنها ـ خلافًا للخريطة ـ لا تمدنا بالمعلومات من خلال الترميز المصطلح عليه، بل بعرضها الرقعة ذاتها أمامنا. فالخيال يتدخل في التقاط الصورة، حتى لو كان ذلك مقتصرًا على اختيار زاوية التقاطها، التي تصبح زاوية النظر لمن يشاهد الصورة. ولكن الخيال يمكن أن يتدخل في الصورة الفوتوغرافية بأكثر من تدخله في إعداد الخريطة. صحيحٌ أن خرائط

نفس الرقعة من الأرض يمكن أن تختلف، وأن ذلك يرجع- على وجه الدقة- إلى الأغراض التي تُرسم من أجلها الخرائط- على سبيل المثال، الخرائط حول استخدام الأرض، والخرائط الجيولوجية- ولكن مهمة من يُعدون الخرائط تنحصر- مع ذلك- في تسجيل المعلومات على نحو محايد. في حين أن المصور الفوتوغرافي- على النقيض من ذلك- يختار زاوية نظر لكي يبرز بؤرة اهتمامٍ معينة في رقعة الأرض التي يصورها. وفضلاً عن ذلك، فكلما زادت قدرة التخيل لدى المصور الفوتوغرافي زاد احتمال زاوية لم نكن لنركز عليها عند استخدام أجهزة التصوير الخاصة بنا. وبهذه الطريقة، يمكننا المصور من رؤية ما لم نكن لنلاحظه لولا صورته. فالخيال يختار زاوية للتصوير، والصورة الفوتوغرافية- وفقًا لذلك- توجه إدراكنا. وليس من قبيل الخيال القول بأن الصورة الفوتوغرافية تكشف لنا جوانب جديدة لم نكن نتصورها في المنظر الطبيعي. وكل هذا يختلف- بطبيعة الحال- عن التدخل في المنظر الطبيعي، بإضافة عناصر له. فصورة المنظر الطبيعي، وإن كانت تتضمن عناصر خيالية، يتعين أن تتميز عن الصور الشهيرة لـ"الجنيات في الحديقة" التي أحدثت ضجة عند ظهورها عام 1917؛ وهي الصور التي تدخل فيها مصوروها بالحذف والإضافة لتصوير كائنات خيالية في حديقة المنزل. فصور المنظر الطبيعي هي- في نفس الوقت- عمل يتضمن إبداعًا خياليًّا، لكنها تهتم بتصوير الواقع.

فالتضاد الحاد بين الواقع والخيال- الذي يرتكز علية الاعتراض الأول- يمكن، بهذه الطريقة، اكتشاف أنه ليس واضح المعالم. ولكن ثمة صعوبة ثانية ينبغي تأملها. فأين المنطق الذي يتعين أن نختبره في الفن، إذا كان كل عمل مكتفيًا بذاته؟ وحتى لو كان الخيال يقوم بدور في تأكيد الحقيقة، في

التاريخ أو العلم، فلا يزال- فيما يبدو- ثمة اختلاف مهم بين العمل الفني والعمل البحثي، يتمثل- على وجه التحديد- في أن هذا الأخير يتملك بنية في الاستدلال ينتقل عن طريقها من المقدمة إلى النتيجة، فيما لا يمتلك الأول مثل هذه البنية. ولطرح هذه المسألة بطريقة أخرى، فإن التاريخ والعلم والفلسفة مباحث، أي أنساق منظمة من المعرفة، وليست مجرد مجموعات من الوقائع والقضايا.

فكل جزئية من العلم التجريبي، أو السرد التاريخي، أو الاستدلال الفلسفي، لا تواجه العقل بالواقع أو بالفرضيات فحسب، بل توجه العقل خلال تقدم الفكر. والقدرة على توجيه العقل هي التي تجعلنا نطلق عليها أنها أشكال من الفهم. وعلى النقيض من ذلك، يبدو أن أقصى ما يقوم به الفن هو أن يعرض وجهة نظر. وحتى الكتاب المتعاطفين مع فكرة تعبير الفن عن الحقيقة يفترضون- بصفة عامة- أن الفن يعبر فحسب عن الحقيقة، ولكنه لا يدافع عنها. فإذا كان لا يدافع عنها، فليس بوسعه أن يبين أي شيء؛ وإذا كان لا يبين لجمهوره حقيقة ما يتضمنه، فإنه يكون- على أقصى تقدير- شكلاً من التعبير والعرض، وليس الفهم.

ولكن هل هذا صحيح؟ على الرغم من أن هناك خلافات مهمة بلا ريب بين العمل الفني والبحث الفكري أو العلمي، فإن جعلهما على طرفي نقيض تمامًا على هذا النحو مضلل. فحياة العقل البشري لا ينبغي أن تفسر على أنها تقتصر على الفكر فحسب؛ فنشاط الحواس عمل ذهني شأن التأمل العقلي. ومحتوى عقلي يتألف من البصري والسمعي والملموس وغير ذلك من الأحاسيس، فضلاً عن الذكاء. وفضلاً عن

ذلك، فإن التجربة الحسية- باعتبارها جانبًا من الذهن- ليست رؤية سلبية، أو سمعًا سلبيًّا، بل رؤية وسمعًا إيجابيين. فحين أنظر أو أستمع يكون عقلي مشاركًا بقدر لا يقل عن مشاركته حين أفكر أو أحسب. وعلى حين أنه قد يكون صحيحًا أن الاعمال الفنية، وحتى الأعمال الأدبية، لا تكون فكرًا مجردًا مباشرًا (رغم أن هناك الكثير مما يتعين قوله في هذا الصدد)، فصحيحٌ رغم ذلك أنها توجه العقل، بمعنى أنها توجه إدراك الجمهور.

ويوضح ذلك مثال الصورة الفوتوغرافية. فعند النظر إلى صورة فوتوغرافية، فإنها تنقل لنا وجهة نظر. ويمكن أن يقال ذلك على الرسم، على نحو مماثل؛ فالرسام يحدد الكيفية التي ننظر بها إلى الأشياء في اللوحة. ويصدق ذلك على نحو أوضح على المستوى الأساسي للمنظور، فخلفية اللوحة ومقدمتها عنصران أساسيان في تجربتنا البصرية، والفنان هو الذي يحدد ما يوضع في الخلفية، وما يوضع في مقدمة اللوحة، لا مَن يشاهدها. وعندما أنظر إلى نفسي، أحدد ما سأركز عليه، فيما- في الصورة الفوتوغرافية أو اللوحة- يحدد لي ذلك، إلى حدٍّ بعيد (ولا نقول تمامًا)، مَن التقط الصورة الفوتوغرافية، أو رسم اللوحة. وهذا صحيح؛ فبإمكاننا أن نتحدث في الواقع عن أن الأعمال الفنية توجه العقل، فيما نعترف أنها لا تقوم بذلك عن طريق البرهان أو الإثبات، أو حتى عرض القضايا. والأمثلة على السبل التي قد توجِّه من خلالها الأعمال الفنية عقولنا كثيرةٌ للغاية. فالوزن في الشعر- على سبيل المثال- قد يكون أكثر من مجرد المعادل اللغوي للموسيقى. فمن خلال تحديد الكيفية التي سنستمع بها إلى بيت الشعر، والمواضع التي سيتم التشديد عليها، يمكن للوزن أن يحدد المعنى المقصود. كما أن المؤلف الموسيقي يحدد الكيفية التي نستمع بها للموسيقى،

وما هي الأصوات التي تهيمن على العمل الموسيقي، سواء من الناحية الصوتية أو الهارمونية. كما أن اللمسات الدقيقة التي تنم عن إحساس، التي يضيفها الفنانون في فنون الأداء، هي التي تجعلنا نعتبرهم فنانين مبدعين. وكذلك، يمكن للمعماري الفنان أن يعيد ترتيب الأشكال والمواد التي يراها من يسير في ردهات المبنى، والتي تنم عن قدراته الفنية، ودواليك في سائر الفنون.

وبطبيعة الحال، فالكيفية التي يمكن بها نجاح استخدام مثل هذه الأساليب لتوجيه العقل، ودرجة تحقق هذا النجاح في جعلنا ندرك حقيقة شيءٍ ما، هي أسئلة لا تزال قيد البحث. وفضلاً عن ذلك، فلابد أن نضيف أن الإجابات على هذه الأسئلة ليس محتملاً أن تكون واحدةً بالنسبة لمختلف الأشكال والأعمال الفنية. ومع ذلك، فقد قيل ما يكفي لإثبات أن بعض الأشكال الفنية لديها ـ على أقل تقدير ـ قدرات يمكن للخيال أن يوظفها في توجيه عقل الجمهور، ولا نرى حتى الآن مبررًا يعارض الفكرة القائلة بأن هذا يمكنه أن يكون بهدف التوصل لقدر أكبر من الفهم.

غير أن هناك صعوبةً ثالثة يتعين معالجتها: فالفن يستخدم الجزئيات، فيما يتطلب الفهم الكليات. غير أننا سننحيها في اللحظة الراهنة، نظرًا لأن حلها سيكون من الأفضل معالجته في مرحلة تالية من مناقشاتنا، قرب نهاية القسم المعنون "الفن والعالم".

موضوعات الخيـال:

يتعين على النزعة المعرفية الجمالية Aesthetic cognitivism أن تجيب على سؤالين: "كيف يثري الفن فهمنا؟"، و"بماذا يثري فهمنا؟". وقد كانت الصعوبات الثلاث- التي تحدثنا عنها حتى الآن- تتعلق بالسؤال الأول من هذين السؤالين. ولكن السؤال الثاني ليس بالأقل أهمية. فما الذي يمكن أن يدور حوله فهمنا الفني؟ وما هو موضوعه؟ ولكي نجيب على هذا السؤال، فلنتأمل من جديد المقارنة بين الصورة الفوتوغرافية والخريطة. لقد كان موضوع نقاشنا أن الصورة الفوتوغرافية يمكنها أن تزودنا بمعلومات لا تقل عما يمكن أن نحصل عليها من الخريطة عن رقعة من الأرض، وأن الصورة الفوتوغرافية الجيدة تقوم بذلك عن طريق تقديم عرض لرقعة الأرض ينطوي على استخدام الخيال. ويبدو- لنؤكد هذه الفكرة- أن بإمكاننا الحديث عن صورة فوتوغرافية خادعة، تزودنا بأفكار خاطئة عن الموضوع الذي تصوره. ولكن هذه الإمكانية- في الواقع- ليست في صالح الإيحاء بأن التصوير الفوتوغرافي- بوصفه فنًّا- هو مصدر للفهم، لأننا حين ننظر إلى الصورة الفوتوغرافية باعتبارها موضوعًا للاهتمام الجمالي، فلن يكون للطبيعة الخادعة للصورة الفوتوغرافية أثر على ذلك. فلكي نقرر إن كانت الصورة الفوتوغرافية تستحق العرض أم لا، لا يلزمنا أن نفحص موضوعها الأصلي، ولا يلزمنا أن نرجع لشيءٍ خارج الصورة الفوتوغرافية، فمزاياها الجمالية ومثالبها الجمالية موجودة في الصورة ذاتها.

وإحدى نتائج وجهة النظر القائلة بأن الوضع المثالي في الفن هو وحدة الشكل والمضمون أن فكرة استقلال الموضوع تكون فكرة غير واردة. ففي

الصورة الفوتوغرافية المتخيلة، ما يمثل أهميةً ليس مدى دقة معتقداتنا عن الموضوع الذي ينشأ عن الصورة، بل الانسجام الداخلي بين الموضوع والأسلوب الذي تعرض به الصورة الفوتوغرافية، سواء كان تنطوي على حيلة خادعة، أو لم يُستخدم فيها الخداع؛ وبعبارة أخرى، فالمهم هنا هو الانسجام بين الشكل والمضمون.

وبالمثل، فإن ما يمثل أهمية في قصيدة من الشعر ليس صدق أو زيف الإحساس الذي يتم التعبير عنه، بل التمكن من أسلوب التعبير عن الإحساس، أو العجز عن ذلك. يقول ماكبث:

ما الحياة إلا ظل عابر، ممثلٌ قليل البراعة،
يمضي ساعتة على خشبة المسرح مختالاً بادي القلق والانزعاج
ثم لا تسمع له صوتًا مرةً أخرى.

(**Macbeth**, Act V. Sc 5.1124-6)

فلن يكون من المناسب أو الوارد هنا أن نُقيِّم مدى ما يتمتع به شكسبير من فضائل، بالتساؤل عما إن كانت الحياة ظلاً عابرًا؛ فقد يقول أحدهم إن الحياة ليست سيئة على النحو الذي يزعمه شكسبير هنا، وقد يظن- عن حق- أن ملاحظة شكسبير في هذا الصدد غير موفقة، إن لم تكن حمقاء. وإنما الأمر المهم- في هذا الصدد- هو إن كان الإحباط، الذي تخيل شكسبير أن ماكبث يعانيه، قد تم التعبير عنه باقتدار أم لا، في الأبيات المذكورة. فالقصيدة المثالية هي تلك التي يتحقق فيها تطابق بين الفكرة والتعبير عنها، بين الشكل والمضمون. ومرةً أخرى، فإن موضوع "الرسالة" - التي يود ماكبث التعبير عنها في حديثه- ليس مهمًّا من الزاوية الجمالية.

والفحوى التي يهدف المثلان السابقان إلى إبرازها أنه على الرغم من أن المصورين الفوتوغرافيين والشعراء والرسامين يمكنهم أن يوجهوا عقلنا، فإن الموضوع الذي يوجهونا إليه موجود في العمل الفني بالكامل، ولا يوجد خارجه. ويبدو أنه لا بد أن يكون على هذا النحو. وقد أوضح كولنجوود هذه المسألة فيما يختص بفن البورتريه:

"إن البورتريه.. عمل من أعمال التصوير. فما يتطلبه نموذج البورتريه هو أن يشبه البورتريه الشخصية على نحو جيد، وهذا ما يهدف إليه الرسام، وينجزه بنجاح، إن كان رسامًا متمكنًا. وليس هذا بالأمر العسير القيام به؛ ويمكننا أن نفترض- على نحو مقبول- أن هذا ما تم في لوحات البورتريه التي رسمها رسامون عظام، مثل رافاييل أو تيتيان أو فيلاسكيز أو رمبرانت. ولكن مهما كان الافتراض معقولاً أو مقبولاً، فإنه افتراض ليس إلا. فمن تَم رسم صورهم توفوا، ومضوا لحال سبيلهم، وليس في إمكاننا أن نتحقق بأنفسنا من مدى الشبه بين الصورة الشخصية "البورتريه" وبين الشخص الذي رُسمت له. فإذا كان ما يميز البورتريه هو تشابهه مع الشخصية التي جلست أمام الرسام فحسب، فليس في وسعنا أن نميز بين البورتريه الجيد والبورتريه الرديء، ما لم يكن الشخص الذي رسم له على قيد الحياة، ولم يطرا على ملامحه أي تغيير" (**Collingwood** 1938: 44).

إن هذه الحجة قد يُنظر إليها على أنها تفنيد حاسم لفكرة أن ما يمثل قيمةً في فن البورتريه هو ما يشير إليه فلاسفة الفن، في كثير من الأحيان، على أنه محاكاة، أو القدرة على رسم صورة مشابهة على نحو مقنع للأصل. (ومن المهم أن نفرق بين وجهة النظر المتعلقة بالمحاكاة mimesis في الفن وبين النزعة التصويرية representationalism، وهي التفرقة التي

سنعرض لها في الفصل الخامس). ويفترض كولنجوود- على نحو صحيح- أن بإمكاننا أن نميز بين البورتريه الجيد والبورتريه السيء، حتى لو لم نكن نعرف شكل الشخصية التي رُسمت، الأمر الذي يترتب عليه أن ما يُعول عليه في هذا الفن ليس النسخ الأمين للأصل. ويمكن تعميم هذه الحجة إلى فروع فن الرسم الأخرى، وإلى الفنون الأخرى؛ فيمكننا أن نقرأ رواية "الحرب والسلام" لتولستوي دون أن نعرف إن كانت تصور لنا تاريخ حروب نابليون تصويرًا دقيقًا، كما أننا يمكننا أن نشاهد فيلم "أكتوبر" للمخرج الروسي أيزنشتاين، دون أن يقلقنا إن كان دقيقًا في وصف أحداث الثورة الروسية أم لا.

ومن الواضح أن هناك قدرًا من الصحة في هذا النهج في التفكير، ولكن ما هو صحيح فيه عرضة لأن يتم تفسيره على نحو خاطئ. فمن الصحيح أنه لا ينبغي لنا أن نظن أن كلام ماكبث عبارة عن بحث مختصر عن اليأس يقدمه لنا شكسبير. وبالمثل، فلا ينبغي لنا أن نعتبر صورة مثل بورتريه السيد والسيدة أندرو لجينسبورو- على سبيل المثال- على أنها، في المقام الأول، تسجيل لمظهر الزوجين؛ ولا ينبغي لنا أن نحكم على رواية "الحرب والسلام" بناءً على دقتها من الناحية التاريخية. ومع ذلك، فإن ذلك لا يستتبع أن هذه الأعمال لا تشير إلى ما هو خارجها، على أي نحو من الأنحاء، لأنها في حين أنها ليست مهتمة بهذه الموضوعات أو تلك، فإنها لا تزال مع ذلك مرتبطة بجوانب من التجربة الانسانية أكثر عمومية. ومن ثم، فعلى الرغم من أنه لا يتعين على الجمهور التركيز على المحتوى المباشر لكلام ماكبث، فإن حديثه عند هذا الحد من المسرحية قد يشكل صورة لا لإنسان واحد يشعر باليأس، بل لليأس في حد ذاته.

وعلى نحو مشابه، فرغم أننا لا نعلم شيئًا عن الملامح الشخصية لآل أندرو، فيُحتمل أن ننظر للبورتريه على أنه يمثل شيئًا ربما لم يكن آل أندرو يتوقعون أن يُنظر إليهما على هذا النحو، وهي أنها تعبير مرئي عن أسرة من أصحاب الأملاك. ورواية "الحرب والسلام" نُظر إليها خطأً على أنها تسجيل لآثار حروب نابليون على روسيا، ولكن النظر إليها على أنها تمثل في جانب منها تصويرًا لتأثيرات الحرب بصفة عامة لا تمثل نظرة خاطئة.

وهناك بطبيعة الحال سؤال مهم، حول العامل الذي يجعل الصورة- على وجه التحديد، في هذه الأمثلة- مقنعة. فإذا لم تكن العلاقة بين العمل الفني والأشياء التي يشير إليها غير مباشرة، فما الذي يمكن أن تكونه؟ فالعلاقة بين الفن وأي شيء خارجه لا يمكن تفسيرها على أنها علاقة تطابق. وقد يستتبع ذلك أيضًا أن مزايا أي عمل فني لا يمكن البحث عنها إلا داخل عناصر العمل الفني ذاته، وأن هذه العناصر يمكن العثور عليها في الدرجة التي يتحد بها الشكل مع المضمون.

ولكن ذلك لا يستتبع إمكانية ألا تكون هناك علاقة بين العمل الفني والواقع الخارجي. والواقع أن الإصرار على وحدة الشكل والمضمون، باعتبار ذلك المثل الأعلى للفن، قد تكون في صالح نظرية الفن بوصفه فهمًا. وإذا سلمنا بأن العلاقة بين الفن والواقع ليست علاقة تطابق، فلن يكون هناك مبرر للافتراض بأن مزايا العمل الفني يتعين الحكم عليها في ضوء مثل هذه العلاقة بينهما.

وربما تكون العلاقة بين العمل الفني وعالم التجربة الإنسانية قضية جديرة بالاهتمام، بعد أن يتم حسم مزايا العمل الفني.

الفن والعــالم:

فما هي إذن هذه العلاقة؟ تعيدنا إجابة هذا السؤال إلى اعتراض سبق تقديمه على النزعة المعرفية في الفن، وتمت الإجابة عليه جزئيا. كيف يمكن لعمل فني أن يعلمنا شيئًا، في الوقت الذي يكون ما يهمنا في العمل الفني هو العلاقة الداخلية بين الشكل والمضمون، بلا أية صلة لموضوعه بشيء خارجه؟ وهذه الإشارة للعلاقة بين ما هو خارجي وبين العمل الفني يمكن تفسيرها بطريقتين. فالافتراض الكامن وراء مثل هذا الاعتراض هو أنه إذا كان الفن يزيد من فهمنا للعالم، فينبغي أن تكون ثمة علاقة تطابق بينهما. أو بعبارة أخرى، لو كان هناك أي نوع من الضبط للفهم- الذي يمدنا به عمل فني- فيتعين علينا أن تكون لدينا قدرة على النظر، على نحو مستقل، إلى الواقع ثم الفن، من أجل أن نتبين إلى أي مدى من الجودة تمكن الفن من تصوير الواقع وفهمه. ولكن المشكلة تتمثل في أن العمل الفني يبدو أنه مكتف بذاته. وهذا ما توصل إليه الاستدلال الخاص بفن البورتريه.

ولكننا حين نفكر في العلاقة بين الفن والعالم، لا يلزمنا أن نتقيد بفكرة التطابق. والواقع أنه يمكننا- ببساطة، ولتحقيق قدر أكبر من الفائدة- أن ننظر إلى العلاقة على نحو مختلف. لماذا لا ننظر للفن- من البداية، وعلى نحو مستقل- كوسيلة لرؤية الواقع من جديد، وإدراكه- بهذه الطريقة- على نحو صحيح لأول وهلة؟ وقد عبز الشاعر الإنجليزي روبرت براوننج عن هذه الفكرة في قصيدته "الرسام فرا ليبو لي" قائلا:

الطبيعة تتصف بالكمال

لنفرض أنك أعدت إنتاجها (لن يمكنك ذلك)
وما جدوى ذلك! عليك أن تتفوق عليها إذن
وألا تغفل عن أننا نفعل ذلك لأننا نحب
وعندما ترسم الأشياء، ننظر إليها كأننا نمر بها لأول مرة
ربما مررنا بها مئة مرة دون أن نوليها اهتمامًا
ومن ثم فإنها تكون أجمل برسمها
(Fra Lippo Lippi الأبيات من 297 حتى 302)

وباختصار، فإن الاعتراض بفكرة وحدة الشكل والمضمون على النزعة المعرفية في الفن لا يحالفه التوفيق، ما إن نفكر في دور الفهم الذي يمدنا به الفن بالنسبة للعالم على هذا النحو، لا في ضوء التشابه أو التطابق.

فالنزعة المعرفية الجمالية تكون أكثر إقناعا إذا فكرنا في أن نأتي بالفن للعالم، بدلاً من أن نختبر تطابق الفن مع العالم. ولكي نقدر مدى التغير في التفكير حول الفن- الذي يمثله هذا التغير في وجهة النظر- يلزمنا أن نتحدث بقدر من الاستفاضة عن الفكرة الميتافيزيقية المجردة عن "العالم"، على النحو الذي تستخدمه به هذه النظرة.

إن "العالم" هنا يكون مفهومًا- على نحو أفضل- لا بوصفه مجموعة من الأشياء، مثل الأثاث في حجرة قد نشغلها أو لا نشغلها، بل كأشياء نخبرها أو نعرفها بالتجربة. ولفظ خبرة أو تجربة 'Experience' أيضًا لفظ مجرد يلزمنا أن نوضحه. ولكن على الرغم من أن الفلاسفة يستخدمونه بأساليب غامضة، فبإمكاننا أن نستخدمه على النحو الذي نفهمه منه في الحياة اليومية. فنحن نتحدث ببساطة عن الافتقار إلى الخبرة أو التجربة، أو

امتلاك الخبرة، أو أن فلانًا مجرب أو خبير، أو أن علانًا لا خبرة له. وحين نقوم بذلك عادة، فإن ذلك يكون مفهومًا في سياق معين، على سبيل المثال الخبرة العسكرية، أو الخبرة في تسلق الجبال. ولكن بقدر ما يشيع استخدام كلمة تجربة، فإن استخدامها قد يكون فضفاضًا. فنحن قد نتحدث عن التجربة في سياقات مرتبطة بمعنى مقيد ومحدد، مثل الأمثلة التي ذكرناها من قبل؛ وقد نستخدمها بمعان فضفاضة بقدر أكبر، في سياقات معبرة عن العواطف، مثل الحديث عن تجربة الخوف أو تجربة الحب، أو في سياقات غاية في عدم التحدد، مثل الحديث عن الخبرة الحسية. ويعتقد بعض الكتاب أن معنى الكلمة قد تغير في هذا الاستخدام الأخير. ولكن إذا كانت الحياة العقلية للكائن البشري تتألف من أنواع مختلفة من العناصر، كما أوضحنا ذلك من قبل، فلا مبرر لأن نفكر على هذا النحو.

وإذا فهمنا الكلمة على هذا النحو، فبإمكاننا القول بأن حياة أي كائن بشري- على عكس حياة أي كائن حي- هي مسألة تتعلق بالخبرة، وإن كانت لا تقتصر عليها. وهي لا تقتصر عليها لأنه إذا كانت كلمة خبرة لا تستخدم على مثل هذا النحو الذي يتسم بالعمومية للغاية، فينبغي أن نميزها عن الذاكرة، وعن الخيال، وعن توقع المستقبل، وعن التجريد العقلي. فجميع هذه العناصر تقوم بأدوار مهمة في حياة الكائن البشري، وكل منها يمكن أن يمد الخبرة بالمعلومات، ولكنها ليست متطابقة معها. فمن خلال الانتباه لما يجري حولنا وما يجري لنا، تسمح لنا هذه الجوانب في العقل بأن نوجد صلات متبادلة- مع الأحداث الماضية ومع النتائج المأمولة ومع التعميمات الصحيحة. وتمتلك الكائنات البشرية القدرة على

تشكيل خبرتها بالخيال، وهي إحدى الوسائل التي يمكنها بها أن تركز البؤرة عليها، وتتوصل إلى دلالة أكبر فيها.

ونكرر القول إن هذه طريقة مجردة للغاية لوصف شيء مألوف بالفعل. فقدر كبير من خبرتنا اليومية يتشكل مما نصادفه من كلمات وأفعال وإيماءات وإشارات يقوم بها الآخرون. ودلالة هذه الكلمات والأفعال والإيماءات لا تكون- على الدوام- واضحة؛ فالكلمات ذاتها يمكن أن تشير إلى الغضب أو الإحباط أو القلق. ويمكننا تفسير سلوك الآخرين باستخدام الخيال بدرجات متفاوتة، وينتج عن ذلك تفاوت في فهمنا لدلالته ومعناه.

وتختلف حظوظ الناس من القدرة على الخيال، كما تختلف حظوظهم من القدرة على التذكر. وبعضهم لماحٌ يدرك الفروق الدقيقة في الكلام والمظهر والإيماءات وهلم جرا، في حين أن بعضهم أقل حظًّا في ذلك. ولهذا، فيمكن أن نجد للفن والفنانين دورًا مهمًّا. وهو ما يبدو معقولاً، كأن الفن مهم لأنه يمكن أن يساعدنا في فهم أصدقائنا ومعارفنا على نحو أفضل، ولكن يلزمنا أن نتذكر أن ما نستعرضه هنا هو الخبرة الإنسانية، بأوسع معانيها- البصرية والسمعية واللمسية والعاطفية والعقلية. ويمكن للأعمال الفنية أن تمدنا بالفهم الخيالي للتجربة أو الخبرة في كافة هذه المجالات، وهي تستمد قيمتها من أننا قد يكون لدينا قصور في هذا الصدد. وهذا هو المعنى الذي يكون به الفن مصدرًا للفهم.

ولكي نُقيِّم هذه الإمكانية- على نحو صحيح- فمن الضروري أن نتبين أن العملية تتضمن، في المقام الأول، التحرك من الفن إلى التجربة، لا من التجربة إلى الفن، رغم أنه- في كل من الإبداع والتذوق- ثمة نوع من الحوار

بينهما في أغلب الأحوال. وحتى لو قبلنا بقدرة الفن على أن يجعل فهمنا أكثر وضوحًا بهذه الطريقة، فإن هناك أمرًا يلزم أن نتحدث عنه، وهو المشكلة الثالثة التي حددناها من قبل، لكننا أجلنا الحديث عنها، وهي المشكلة المتعلقة بالكليات والجزئيات. فالصور التي تواجهنا في الفن تكون- على الدوام- صورًا لجزئيات. ولكي نزيد فهمنا لتجربة الآخرين- خبرة أي شخص آخر أو كافة الأشخاص الأخرين- يلزمنا أن يتم ذلك من خلال العموميات. فكيف يمكن للصور الجزئية أن تزيد من فهمنا للخبرة أو التجربة الكلية؟ لكن هذه المشكلة المتبقية ليست متعذرة الحل. فبادئ ذي بدء، وكما أشار أرسطو، فإن الصور والشخصيات يمكن أن تكون صورًا عامة وشخصيات عامة.

وعلى سبيل المثال، فإن لوحة "عرس في القرية" الشهيرة للفنان الفلمنكي بيتر بروجل يمكنها أن تعبر عن عرس ريفي، دون أن تكون معبرة عن عرس ريفي معين. ولن يغير موضوعها أن نكتشف أن الوجوه والأشياء التي ضمتها لم تجتمع مع بعضها البعض، في أي وقت، أو حتى لم يكن لها وجود على الإطلاق. فقيمة الصورة لا تكمن في أنها تمثل تسجيلاً دقيقًا لحدثٍ ما، بل في الأسلوب الذي تمكنا به من النظر إلى الناس والظروف والعلاقات في تجربتنا ذاتها. والسؤال الذي يتعين طرحه عن مثل هذا العمل، ليس هو "هل هذا ما كان عليه الواقع؟"، بل هو بالأحري "هل هذا يجعلنا نتبين جوانب جديدة في مثل هذا النوع من المناسبات؟".

وقد ينطبق ذلك على المثل الذي استخدمناه من قبل لتوضيح المشكلة وهو شخصية السيد وودهاوس في رواية جين أوستن. ولكن المشكلة هي أنه أيا كانت صورة مريض وسواس المرض مقنعة فإن الشخصية شخصية

رجل واحد. فكيف يمكنها أن تلخص إذن الحقائق العامة المتعلقة بمريض وسواس المرض؟ ولكن ما أن نعكس العلاقة بين الفن والواقع يصبح من الواضح أن ما نتعلمه من جين أوستن في هذا الصدد لا نحصل عليه بأن نرى في السيد وودهاوس ملامح من وسواس المرض الحقيقي بل أن نتبين جوانب حقيقية من وسواس المرض من خلال السيد وودهاوس. فخبرتنا لا تتلخص في الشخصية بل تستنير بها وربما تزداد وعيا من خلالها.

الفهم بوصفه معيارًا:

لقد أوضحنا ما هو المعنى الذي يمكننا أن نفهم به الفكرة القائلة بأن الفن مصدر للفهم، وكيف أنه ما أن نفهم ذلك على نحو صحيح فإن المشاكل التي اكتشفها الفلاسفة في النظرية المعرفية الجمالية يمكن حلها. ولكن من المهم أن نفهم أن القول بأن الفن يمكن أن يزيد من فهم تجربتنا من خلال جعل إدراكنا أكثر رهافة وحساسية لما تتضمنها، وأن هذا هو السبب في أن له قيمة، هو قول أكثر قبولا كنظرية معيارية أكثر منه كنظرية وصفية. وبوصفه نظرية معيارية فهو يفيد أنه طالما أن الفنون لديها القدرة على زيادة فهمنا للتجربة فإن قيمتها تزداد لهذا السبب أكثر من أي سبب أخر. ولا يعني ذلك ضمنا أن الفن يفعل ذلك على الدوام أو أن هذا هو المبرر الوحيد لأن يكون له قيمة. فكلا الزعمين باطلين في الواقع ولكنه يستتبع ذلك فحسب إذا فسرنا النزعة المعرفية على نحو وصفي، باعتبارها تعريفا للفن من النوع الذي يميز الفلسفة الجمالية منذ كانت. ولسوف

نناقش تعريفات الفن بالتفصيل في الفصل الاخير من هذا الكتاب. ويكفينا هنا أن نشير إلى أن هناك اعتراضات على النزعة المعرفية باعتبارها تعريفا أو تعميما وصفيا حول الفن. ولا بد أنه من الواضح لنا جميعا أن عددا كبيرا من القصائد والصور والمقطوعات الفنية والتماثيل والقصص والمسرحيات واعمال التطريز والحلي التي تعتبر من الأعمال الفنية لايمكن أن يكون لها أي أبعاد معرفية. ويعني ذلك أن النزعة المعرفية الجمالية حين تفهم على أنها تعريف لما يعتبر فنا عرضة للتفنيد استنادا للخبرة على نحو مباشر.

ولذا من المهم أن نتذكر أننا ينبغي أن ننظر للنزعة المعرفية باعتبارها نظرية معيارية، نظرية عن القيمة لانظرية عن ما هية الفن. وحتى فيما يتعلق بتفسير القيمة يتعين علينا أن نوضح أمرا ما . فالاعتقاد بأن الفن الأكثر أهمية هو الذي يقيم على أنه مصدر للفهم، لا يعني ضمنا أن كل ما يطلق عليه اسم الفن إما أن يقيم لهذا السبب أو ألا يقيم على الإطلاق، لأن ذلك الاعتقاد خاطئ ايضا. كما أنه لا يعني ضمنا أن الفن الذي يمكن التفكير فيه بهذه الطريقة ينبغي أن تكون له قيمة لهذا السبب وحده. فلا غرابة أو تناقض في أن يقرأ أحدهم رواية وأن يتعلم منها وأن يستمتع بها أيضا.

وفضلا عن ذلك فإن أولئك الذي يمتلكون مهارات في اللغة أو الموسيقى أو الرسم قد يقررون ألا يستخدمون فنهم على هذا النحو، ومع ذلك فإنهم ينتجون الكثير مما يشعر الناس بأن له قيمة. وعلى سبيل المثال أبدى كاتب الأغاني الكوميدية مايكل فلاندرز ملاحظة ذات مره قال فيها أنه في حين أن النقد الساخر يهدف إلى "كشف النقاب عن أنصاف الحقائق والأوهام التي تمثل سلوى للناس" فإن الهدف من أغانيه إعادتها من جديد.

ومع ذلك فإن حضور البديهة والقدرة الذكية في التلاعب بالألفاظ في كلمات اغنياته تشكل سببا وجيها لأن يشعر الناس بأن لها قيمة. لم إذن يتعين أن نرغب في المزيد؟ وبالمثل فإن الروائي الساخر ب. ج. ودهاوس الذي تعد رواياته من أكثر الروايات امتاعا وتسلية يعتقد أن كتابة الأدب العظيم أمر يفوق إمكانياته. ويعتبر عن حق القصص التي يكتبها خالية من العمق. ومع ذلك فإن كتاباته تكشف عن مهارة في استخدام اللغة وقدرة عميقة على الملاحظة يحسده عليها الكثيرون وليس من قبيل العبث أن يصفه كاتب أخر هو ريتشارد جوردون بأنه "أعظم كتابنا" (رغم أنه بطبيعة الحال ليس أعظم روائيينا).

فاحكام من هذا النوع هي التي تدفع بعض الناس لأن يصفوا أعمال أناس مثل فلاندرز وودهاوس بأنها أعمال فنية، في حين ينكر اخرون أنها أعمال فنية. ولكن ما أن يتم إبراز الفروق والحقائق المرتبطة بها فإن مثل المجادلات لن تسفر عن الكثير. فسواء أطلقنا عليها فن أم نطلق عليها هذا المسمى فإن لها قيمة لبعض الأسباب دون غيرها. فهي ليست عميقة ولا جادة ولكنها لا تهدف لأن تكون عميقة أو جادة. ولا يمكن تعلم الكثير منها ولكنها يمكن أن تكون لماحة ومسلية. وبعد أن نقول عنها كل ما قلناه فلا محل لأن نطرح مرة أخرى السؤال: هل هي فن؟

وما توضحه لنا النزعة المعرفية في الفن هو معنى أن تكون بعض ابداعات الخيال أكثر عمقا من غيرها والسبب في أن لذلك أهمية. فالحديث عن أن الفن عميق أو يتسم بالعمق ينطوي ضمنا في كثير من الأحيان على إنكار لقيم واضحة للغاية في الفن مثل أنه يتصف بالحكمة والترفيه والمتعة. ولكن مثل هذه النتيجة لا مسوغ لها. ومهما كان حماسنا لترحيب بالفكرة

القائلة أن هناك في الفن ما يتجاوز المتعة التي نستمدها منه، فنحن في غنى عن أن ننكر أن المتعة في بعض الأحيان واحدة من الأمور التي تجعل للفن قيمة. والمسألة التي يتعين التأكيد عليها هي أن النظرية المعيارية في الفن كما تحدثنا عنها من قبل بالتفصيل لا تستهدف أن تضع الحدود الفاصلة التي تميز "الفن الحقيقي" أو "الفن بمعناه الصحيح" بما يضر بالفن الذي لا يمكن أن نحصره في هذا الوصف. فهي تعني تبرير بعض أشكال التفرقة بين الاعمال والأشكال الفنية بصورة عقلانية، تفرقة تفصح عن نفسها لا في أحكام قاطعة ـ مباشرة ـ متسرعةً فحسب بل في مكانة تضفى عليها.

كما أن النظرية المعيارية لا يترتب عليها أي تداعيات بالنسبة للذوق الشخصي. فمسألة إن كان أي شخص يفضل روايات د.هـ . لورنس عل روايات ب. ج. ودهاوس أو يعتقد أنه معجب بموسيقي المؤلف الموسيقي مايكل تيبيت أكثر مما تعجبه موسيقى الامريكي سكوت جوبلين ليست بالأمر المهم. فما توضحة النظرية هو السبب في أن هناك مبرر لتضمين الأول في مناهج دراسية أكثر مما أن هناك مبررات لجعل موسيقى الثاني ضمن المناهج أو ماهو السبب في أن مكانة معينة تعزي لهذه المنتجات الفنية المختلفة لا ترجع لأي تحيزات اجتماعية أو أوهام حضارية. وإذا كان من الصحيح، وفقا لما تدعيه النظرية المعرفية الجمالية، بأن بعض الأعمال الفنية يمكنها أن تمدنا بفهم أعمق للطبيعة البشرية والوضع البشري من خلال إلقاء الضوء على خبرتنا باستخدام الخيال، وعليه ليس من المحير أننا نولي أهمية أكبر لها عن تلك الأعمال التي تستهدف الترفيه، أكثر مما هو الحال عندما نميز بين التجارب العلمية المهمة والحيل المسلية والخلابة التي تستخدم فيها معلومات من علوم البصريات والمغناطيسية. فالعلم لا يقل

عن الفن في امكانية أن يكون مسليا كما أنه يتطلب مستويات راقية للغاية من الخبرة ويمكن أن يكون له فوائد عملية. بل إن اعظم الإنجازات العلمية هي تلك التي تسهم اسهاما جوهريا في الفهم البشري.

الفن والطبيعة الإنسانية:

ولقد بدأنا حديثنا عن هذا التشابه بين العلم والفن على غرار ما أبرزه جودمان. ولكن على الرغم من كل ما قيل في هذا الصدد يبقى مع ذلك نوع من عدم التشابه بينهما. فالفهم العلمي له موضوع: هو العالم الطبيعي. وهذا ما تدور حوله النظريات العلمية. ولكنا لم نبين بعد ما هو موضوع الفهم الفني. فما هو موضوعه؟ لقد تضمنت الفقرة السابقة إجابة من نوع ما ألا وهي الطبيعة البشرية والوضع البشري. فالأعمال الفنية العظيمة تمكنا من فهم ما هية الكائن البشري لا على النحو الذي تقوم بها علوم مثل علم وظائف الأعضاء وعلم النفس بل من خلال صور تزيد من فهمنا لتجربتنا بعد أن تلقى عليها الضوء.

ولكن قد ينشأ هنا اعتراض آخر وهو الاعتراض المتعلق بالنسبية الاجتماعية- التاريخية. حيث يمكن القول بأن مفاهيم الطبيعة البشرية والوضع البشري ليست مفاهيم ثابتة مثلما أن علماء اجتماع الفن- الذين سنناقش وجهة نظرهم بالتفصيل في الفصل الأخير- يرون أن مفهوم الفن يتغير من عصر لعصر ومن مكان لآخر. وتقول وجهة النظر هذه إن الطبيعة البشرية لم تكن شيئا واحدا بالنسبة للبشر جميعا في كافة العصور

وكـذلك الحـال بالنـسبة للوضـع البـشري. فالثقافـات المختلفـة تفهـم هـذه الأفكـار على نحو مختلـف. وبالتـالي فإنهـا مفـاهيم لا يمكـن أن نـضفي عليهـا محتوى كلي، كما أنه لا يمكن تأويلها على أنها حدود فاصلة أو نقاط محددة للرجوع إليها نأمل من خلالها أن نعرف شيئا أو نفهمه على نحو أفضل.

وسواء كان ذلك صحيحا أم لا فإن من الجدير بالملاحظة أنه هناك مع ذلـك عناصـر في الوجـود البـشري تفـرض نفـسها علـى البـشر جميعـاـ مثـل الموت والجـوع والألم والاهتمـام بـالجنس والمرح والأسـف والحـزن وغيرهـاـ ويعـد الكثير مـن بين الموضـوعات التي يهتم الفنـانون في أعمـالهم. ومعالجة مثل هـذه الموضوعات تكـون على الـدوام في سياق اجتماعي، ولكـن حتى لو كانت وجهة النظر النسبية سليمة فإن ذلك لا يقوض النظرية المعرفية في الفن التي يقدم لنا هذا الفصل مبررا لقبولها.

ولكي تظل النظرية سليمة يكفي أن يكون هناك في الواقع مفاهيم عن الطبيعـة البشرية وعـن الوضـع البشرى لأنهـا أيـا كـان وضـعها نـسبي أو غـير نسبي فإنها لا تزال تمدنا بموضوعات للفهـم الفني تكمن قوتها في أنها تـسلط الـضوء على بعـض الملامح الأولية للتجربـة الانـسانية. أما فيمـا يتعلـق بإن كـان تسليط الـضوء على الطبيعة البشرية والوضـع البشري كما يتم فهمهما في ثقافة بعينها فإن ذلـك يسلط الـضوء على تجربة البشرية جمعاء فإن هـذه قضية أخرى، لا يلزمنا أن نهتم بها في هـذا السياق. ويمكننا أن نخلـص هنا إلى نتيجة مفادها أنه سواء أكان الاعتراض النسبي التاريخي الاجتماعي أو لم يصح فإن ذلك لا يهدم الفكرة القائلة بأن الفن يمكن أن تكون له قيمة لأنه يسلط الضوء على التجربة البشرية.

انصب تفكيرنا عند هذا الحد من دراستنا على الفن بصفة عامة. ولكي نجعل ما تزعمه النزعة المعرفية سليما لايكفي أن نبين على نحو مجرد أن شيئا من هذا النوع ممكن، وهو ما قمنا به في نقاشنا في هذا الفصل. ولا بد لنا من أن نثبت أن ذلك أمر واقعي وليس من المتعذر الاعتقاد بأن هذا يمكن القيام به بيسر. ويبدو أن الأدب يمدنا بأمثلة مواتية. فمعظم مسرحيات شكسبيرالرئيسية- عطيل والملك لير وهنري الخامس- يمكن أن تفسر على أنها تبصرنا بموضوعات متعلقة بالطبيعة البشرية والوضع البشري وتسلط الضوء عليهما، كما يمكن أن ينطبق ذلك على روايات مثل رواية ميلدمارش لجورج إليوت ورواية لورد جيم لجوزيف كونراد.

والأمر الأكثر صعوبة هو أن نبرهن على أن النزعة المعرفية الجمالية لا تنطبق على أعمال فنية معينة فحسب بل تنطبق على مختلف أشكال الفن. وعلى سبيل المثال، هل بإمكننا أن نؤكد ويكون لكلامنا معنى معقول أن الموسيقى البحتة (الموسيقى غير المصحوبة بكلمات) يمكنها أن تسلط الضوء على تجربتنا البشرية؟ وإذا كان ذلك غير ممكن هل نكون مضطرين لأن نقصر تفسيرنا لقيمتها على المتعة أو التعبير عن الانفعالات؟ وماذا عن فن العمارة؟ هل بناء مبني هو بناء لصورة؟ وإذا كان الأمر على هذا النحو صورة لأي شيء؟ وعلى كل الأحوال هل نحتاج لهذا التفسير إذا كانت له قيمة أخرى تتمثل على وجه التحديد في أنه مفيد؟ وحتى في حالة الفنون المرئية والأدبية التي استقينا الأمثلة التوضيحية منها حتى الآن هناك مشاكل بالنسبة للنزعة المعرفية . وبعض الفنون المرئية والرسوم التجريدية على سبيل المثال لا يبدو أنها تتألف من صور على الإطلاق. وإذا كانت الصور يمكن التعبير عنها في نثر مباشر فما حاجتنا للشعر والسرد القصصي؟

هذه الأسئلة الهامة للغاية تحتاج للإجابة عليها بالتفصيل أولا كي يكون في الامكان أن تحظى النظرية المعيارية في الفن بالمصداقية. وهذا هو السبب في أن الفصول الأربعة المقبلة من الكتاب سوف تتحاشى القضايا المتعلقة بالفن بصفة عامة لتدرس أشكالا معينة من الفن بقدر من التفصيل.

خلاصــة::

شرحنا في هذا الفصل نسخة من النظرية المعرفية الجمالية ودافعنا عنها وتتمثل في أن الفن أكثر قيمة كلما كان مصدرا للفهم. وعلى الرغم من وجود اختلافات واضحة بين الفن من جانب والعلم والتاريخ من جانب آخر فإن الأول ليس بأقل في ذلك من الأخير ويمكنه أن يسهم بقدر كبير في الفهم البشري. وحين نقيم الكيفية التي يقوم بها بذلك من الضروري أن نلاحظ أن الأعمال الفنية لا تقدم شرحا لنظريات أو تتضمن ملخصا لوقائع. فهي تتخذ شكل الابداعات الخيالية التي تستحضر أمام الخبرة العادية كوسيلة لتنظيمها وصقلها.

إن النظرية المعرفية الجمالية يمكنها أن تفسر على نحو أكثر نجاحا من النظريات الأخرى السبب في أننا نعزو للأعمال الفنية قيمة. وعلى الرغم من المتعة التي تستمد من الفنون والجمال الذي نراه فيها وعلى الرغم من أنها في كثير من الأحيان تحرك مشاعرنا، فإن هذه السمات وحدها لا يمكنها أن تفسر قيمة الفن في أرقى أشكاله. والفكرة القائلة بأننا نخرج من الفن بفهم أفضل للتجربة البشرية بامكانها أن تجعل هذا التفسير معقولا ولكن ليس من الواضح إن كان تفسير قيمة العمل الفني بالفهم يمكن أن تنطبق على كافة الفنون أم لا. ولذا فإنه يلزمنا أن نلقى نظرة أكثر تفصيلا على أشكال فنية معينة- هي الموسيقى والرسم والأدب والعمارة.

لمزيد من القراءة في موضوع الفصل، أنظر:

R.G. Collingwood, **The Principles of Art,** chap. 13.; Nelson Goodman, **Ways of Worldmaking;** Douglas Morgan, 'Must art tell the truth?', in Hospers, **Introductory Readings;** Morris Weitz, 'Truth in literature', in Hospers, **Introductory Readings.**

4

الموسيقى والمعنى

تأملنا- حتى الآن بصورة عامة- مختلف التفسيرات التي قُدمت لتفسير القيمة التي نعلقها على الفن. وأحد الاستنتاجات التي تبرز هي أن التفسيرات المختلفة تسمح لنا بأن نعزو درجات متباينة من القيمة للفن. فإذا فكرنا في الفن- على نحو من الأنحاء- على أنه مصدر للمتعة، على سبيل المثال، فسيكون لدينا مبرر لأن نقيمه على نحو مختلف، أكثر مما لو فكرنا فيه على نحو آخر- على أنه لعب بالرموز الجميلة، أو مصدر لإثارة الانفعالات، أو على أنه شكل من أشكال الفهم التخيلي. وينشأ عن التفسيرات المختلفة درجاتٌ مختلفة من القيمة، تسمح لنا بالمفاضلة بينها. وبعضها سيفسر- أكثر من غيره- الوضع الاجتماعي للفن، وأشكال التفضيل بين الأعمال الفنية.

لا وجود لأية نظرية فلسفية عن الفن يمكنها أن تقبل- بلا مناقشة- المكانة الاجتماعية والتقييم النقدي باعتبارهما معطيات **لا بد لها** أن نتقبلها؛ فهناك نطاق واسع للمراجعة النقدية للمعتقدات والتفضيلات السائدة. وقد تسفر الفلسفة المعيارية في الفن عن نتائج مبهرة. وهي تتيح إمكانية

مفتوحة بأننا مخطئون، فيما يتعلق بأساس ودرجة القيمة التي نوليها للفنون رفيعة المستوى. وعلى سبيل المثال، فإن فن الأوبرا يعتبر- بصفة عامة- من أعظم أشكال الفن وأرقاها، ولكن ثمة إمكانية- من حيث المبدأ- لأن تثبت الفلسفة النقدية أن هذا رأي متحيز، لا أساس له.

هذه بعض الحقائق بشأن الفن يتعين على أي تفسير لقيمته أن يحترمها. وهذه حقائق حول أشكاله المختلفة. فالموسيقى أداةٌ مختلفة عن الرسم، والعمارة تختلف عن الدراما، وهلمجرا. وهناك اختلاف كبير بينها إلى حد أن قيمة الفن قضية يتعين بحثها بقدر أكبر من التفصيل، في علاقتها بمختلف أشكال الفن، والسمات التي تميز كل شكل منها عن الآخر. وربما يكون لبعض أشكال الفن قيمة لا تمتلكها الأشكال الأخرى، أو حتى إمكانية لأن تمتلكها. وهذا هو السبب في أنه من المناسب أن نتجه- عند هذا الحد- لدراسة متفحصة للأشكال الأربعة الرئيسية للفن- الموسيقى والفنون المرئية والأدب والعمارة- في ضوء المناقشات التي قمنا بها في الفصول الثلاثة الأخيرة، للتحقق مما يمكن قوله بشأن قيمتها.

الموسيقى والمتعة:

هناك عدة أسباب للبدء بالموسيقى. فالموسيقى- ذاتها- يطلق عليها الفلاسفة- في بعض الأحيان- اسم "الموسيقى المطلقة" (مقابل الموسيقى المصحوبة بالكلمات أو الأغاني أو الترانيم الكنسية أو الألحان الاوبرالية وغيرها)، وتعتبر أنقى وأكثر أشكال الفن وضوحًا. ومن ثم، فإن من يرمي

إلى تفسير قيمة الفن، يتعين عليه أن يفسر قيمة الموسيقى على نحو كاف. ثانيا، إن الموسيقى المطلقة أو المحضة تستدعي الحجج التي تضمنتها الفصول القليلة الأخيرة. ويبدو أنه لا ريب في أن الموسيقى المطلقة يمكنها أن تكون ممتعة، بل هي ممتعة بالفعل، ولها قيمة لهذا السبب. وتُعتبر أداة قوية للتعبير عن المشاعر والانفعالات. وعلى الرغم من أنه من الأمور الخلافية الحديث عن الكيفية التي يمكن أن تقول بها الموسيقى أي شيء، بل إن كان ذلك يحدث بالفعل، فإن الكثيرين من المؤلفين الموسيقيين والعازفين يعزون للموسيقى قدرة على أن تكشف جوانب من الحياة والتجربة البشرية (في التحليل الموسيقي، فإن الموسيقى التي توصف بهذا هي الموسيقى التي يُطلق عليها اسم الموسيقى الوصفية، مقابل الموسيقى المطلقة أو الموسيقى البحتة).

والهدف من هذا الفصل هو استكشاف هذه الأبعاد الثلاثة للموسيقى، بدءًا من المتعة. فلا ريب أن الموسيقى يمكن أن تمتعنا، بل تمتعنا بالفعل. فهل هذا هو التفسير الوحيد لقيمتها؟ فإذا كان من الأمور التي لا ريب فيها أن الموسيقى تمتعنا، فإن من الأمور المؤكدة أيضًا أن الكثير من الموسيقيين وعشاق الموسيقى يقولون إنهم يجدون في الموسيقى ما يتجاوز مجرد المتعة. وعلى سبيل المثال، يقول الموسيقي البريطاني ديرك كوك، في كتاب مهم له تحت عنوان "**لغة الموسيقى**" ما يلي:

"ولكي نطرح الموضوع بأسلوب معاصر، فمن المتوقع أن يركز (المؤلف الموسيقي) على الشكل الذي ينظَر إليه على أنه لا يقول شيئًا على الإطلاق.. وبدلاً من الاستجابة للموسيقى كما هي- التعبير عن أعماق الذات الانسانية- نميل إلى اعتبارها، على نحو مطرد، كما لو كانت فنًا بحتًا

قائمًا على الزخرفة. وحين نحلل الأعمال الموسيقية المعبرة والعظيمة، على نحو بحت، باعتبارها قطعًا من الزخرفة، فإننا لانفهم طبيعتها الحقيقية، والهدف منها، وقيمتها الحقيقية. فحين نعتبر الشكل غايةً في حد ذاته، بدلاً من أن يكون وسيلة للتعبير، فإن التقييمات التي نقوم بها لإنجازات المؤلف تكون عديمة القيمة وغير مناسبة" (Cooke, **The Language of Music** 1957: 5, brackets added)

وما يقوله العالم الموسيقي كوك، وغيره من المنظرين في مجال الموسيقى، الذي يقولون بنفس الرأي، يمكن أن يفهَم خطأ. وربما يكون العمق الذي يدَّعون أنهم يجدونه في الموسيقى، والذي يعتقدون أنه يتجاوز مجرد المتعة، لهو في الواقع نوعٌ من المتعة من نوع خاص؛ نوع من المتعة يشعر به- على نحو خاص- أولئك الذين يمتلكون درجة رفيعة من القدرة على التذوق الموسيقي. ونظرًا لأن الناس يكون لديهم ميل لأن يجسدوا تفضيلاتهم الشخصية، ومن ثم يرفعون من شأنها، فثمة إمكانية لأن يكون الموسيقيون والنقاد- الذين يتحدثون على هذا النحو- يقدمون ما يفضلونه وما لا يفضلونه في صورة أحكام؛ وربما يكون ثمة تحيز مماثل يفسر عدم الانتباه النسبي الذي تقابَل به موسيقى الجاز، أو موسيقى الروك الصاخبة.

بحثنا- في الفصل الأول- العلاقة بين المتعة والحكم الجمالي، لا سيما محاولة هيوم لأن يتوصل إلى معيار للذوق لقياس التفضيلات المشتركة، على نطاق واسع بين البشر. وأوضحت مناقشاتنا- في الفصل الأول- أن الذوق وحده، مهما كان مشتركًا، لا يمكن أن يشكل أساسًا للتفرقة بين ما هو حسن وما هو سيء. وفي كافة الأحوال، فإن اللغة التي يستخدمها الناس- للتعبير عن تذوقهم للموسيقى- تتخطى الحديث عن اللذة والمتعة.

ومن الطبيعي تمامًا- بالنسبة للناس- القول عن كل حفل موسيقي، أيًّا كان نوع الموسيقى في برنامجه، إنهم استمتعوا به، ونادرا ما يتحدثون باللغة الطنانة التي يتحدث بها كوك. وعلى الرغم من ذلك، فإن معظم الناس يستخدمون نطاقًا أوسع من الألفاظ، عندما يشرعون في التعرف على الموسيقى التي يستمتعون بها. ويصفون الموسيقى ببساطة بأنها "مؤثرة" أو "مثيرة"، بأكثر مما يصفونها- في أغلب الاحتمالات- بأنها ممتعة. والأكثر أهمية إمكانية استخدام ألفاظ من قبيل "لطيفة" أو "ظريفة"، بطريقة تعبر عن قدر أقل من المدح. ووصف مقطوعة موسيقية بأنها لطيفة يمكن أن يكون ذمًّا في صورة مدح. كما أن استخدام مثل هذه الألفاظ- على سبيل المجاملة- لا يناسب وصف الأنواع الموسيقية التي يليق بنا أن نكيل لها المديح. وعلى سبيل المثال، فلن يكون من المناسب أن نصف "رباعيات" بيتهوفن أو "كونشورتو ثنائي الكمان" لباخ بأنها لطيفة أو ظريفة فحسب.

ولكننا عندما نوضح أن التعبيرات أوالألفاظ التي يستخدمها الناس لوصف الموسيقى أوسع نطاقًا مما يشير إليه هيوم، فإن ذلك- في حد ذاته- لا يوضح لنا شيئًا بشأن الأساس الذي ترتكز عليه قيمة الموسيقى. ويرجع ذلك إلى أنه ما مِن تعارض بالضرورة بين أن تكون مقبولة ومؤثرة؛ فلم لا تكون الموسيقى ممتعة- على وجه التحديد- لأنها تحرك مشاعرنا؟ فعندما نشير إلى أن هناك عدة ألفاظ لوصف الموسيقى، فإن ذلك لا يثبت شيئًا. والواقع أنه حتى حين نقول إن الناس يستخدمون ألفاظًا تتناقض تمامًا مع المتعة، فإن ذلك لا يعني أننا قد برهنا على شيء؛ وعلى سبيل المثال، فإن سماع أغنية قد يعيد لك ذكريات حزينة، كما أن الموسيقى قد تستخدم للتنبيه أو الإنذار، لأن البشر قد يستمتعون بأعمال تكون- في بعض

الأحيان- غير باعثة على المتعة، وهو أمر ربما يبعث على الدهشة. وأفلام الرعب من الأمثلة التي تندرج تحت هذه الظاهرة، وكذلك القصص الحزينة؛ فالناس يستمتعون بالرعب وبالبكاء والعويل.

هذه المحاولة للربط بين المتعة والانفعال- لتفسير قيمة الموسيقى- لها قدرة كبيرة على الإقناع. فمن الصحيح بالتأكيد أننا نشعر بالمتعة نتيجة للتأثير الانفعالي الذي تحدثه الموسيقى فينا، كما أنه من الصحيح أيضًا أن الاختلافات بين الطريقة التي نصف بها عادةً الموسيقى، وبين طبيعة اهتمامنا بها اختلافات سطحية فحسب. ومع ذلك، فهناك اختلافات بين المقطوعات الموسيقية لا تستطيع هذه الطريقة أن تستوعبها. ومن أبرز هذه الاختلافات: الاختلافات في درجة التعقيد. فالسيمفونية الخامسة لبيتهوفن تتجاوز- في تركيبها- مقطوعات موسيقية مثل الأغاني الشعبية الإنجليزية المعروفة باسم "جرينسليفز". ويرجع قدر من الاختلاف بينهما إلى التعقيد النسبي لكل منهما، أو درجة التركيب النسبية لكل منهما. فسيمفونيات بيتهوفن تتميز بنطاق ودرجات موسيقية لا تصل إلى مستواها الأغنية الشعبية العادية. وهذه الاختلافات- في تركيبها الموسيقي- ذات أهمية كبيرة في تذوق المقطوعة الموسيقية.

ومع ذلك، فلا يبدو- من زاوية المتعة- أن هناك مبررًا لأن نفضل أيهما عن الأخرى، نظرًا لأن الدرجة الأكبر من التعقيد أو التركيب في الموسيقى لا تؤدي بحد ذاتها إلى قدر أكبر من المتعة، من قِبل المستمع. بل إن الأمر على العكس؛ فالموسيقى بسيطة التركيب، ذات الأنغام الجذابة، نستمتع بها في العادة أيسر من الموسيقى المركبة أو معقدة التركيب، التي تستلزم منا قدرًا أكبر من الانتباه للاستمتاع بها.

والتعقيد سمةٌ جوهرية للموسيقى. وحين نرى أن القيمة الرئيسية للموسيقى تكمن في المتعة التي نحصل عليها منها، فإننا نركز انتباهنا على المستمع، بأكثر مما نركزه على الموسيقى ذاتها. وحين نقوم بذلك، يكون من الطبيعي أن نعتبر قدرة الموسيقى على التأثير هي أكثر سماتها أهمية. ولكن الموسيقى- بطبيعة الحال- لها بنية. فكل مقطوعة موسيقية، على قدر من الرقي، هي بنية تتضمن عدة متغيرات- الهارموني (التوافق الموسيقي) والإيقاع والجرْس (نوعية الصوت) والقالب أو الشكل الموسيقي والتركيب اللحني بصفة رئيسية. والمؤلف الموسيقي العظيم هو الذي يمكنه الجمع بين عدة متغيرات منها، أو أن يجمعها جميعًا في موسيقاه، بأسلوب يعترف الفهم والتحليل بأنه يتضمن تركيبًا من العناصر، وقدرًا كافيًا من الجدة.

وأن نتبين أن أي تقييم لعمل موسيقي يتعين أن يضع في حسبانه البنية الداخلية له، وكذلك تأثيره على المستمع، هو- في الوقت ذاته- أن نتبين الكيفية التي تجعل الاختلاف في القيمة- بين مختلف المؤلفين، ومختلف المقطوعات الموسيقية- أمرًا مفهومًا؛ وهو الأمر الذي لا يمكن لنظرية المتعة- أيًا كانت درجة تطورها- أن توضحه لنا . وعلى سبيل المثال، فإن مقطوعات موسيقية مثل "كونشرتو التشيللو" لأولجار، أو "كونشرتو الكمان" لبرامز، ليست مجرد مقطوعات تستحق الاستماع إليها فحسب، بل ينبغي الاستماع إليها مرةً بعد الأخرى، لأنك- في كل مرة- تستمع فيها إليها ستكتشف جديدًا. كما أنها يمكن أن تؤدَّى عدة مرات بأساليب مختلفة كل منها عن الآخر تمامًا، لأنها تحتمل تفسيرات متعددة ومتباينة تمامًا. ويمكن للموسيقي أن يستخدم آلة، أو أوركسترا، ليستكشف مقطوعة موسيقية، ويكشف النتائج التي توصل إليها لمستمعيه. ومن وجهة نظر كل

من المستمع والمؤدي، إذن، فإن أيًا من الأمثلة الموسيقية التي ضربناها قد يمكن أن توصف بأنها أكثر غنًى وثراءً، بمعني أنها تتطلب قدرًا من الاهتمام أكبر من المقطوعات التي تكون جذابة من البداية وأكثر امتاعًا. وإذا تمسكنا بصرامة بالحديث عن المتعة، أو حتى مستويات من المتعة، فلن يكون بوسعنا أن ندرك البنى الغنية والبنى الهزيلة، التي يتصورها الناس عن حق، في مختلف الأنواع والمقطوعات الموسيقية، والتي يبنون عليها أحكامهم النقدية. وعلى سبيل المثال، فإن الأنغام الموسيقية لفرقة "أبا" السويدية أكثر إمتاعًا من معظم المقطوعات الموسيقية السيمفونية، ولكن ذلك لا يجعل منها موسيقى من نوع أفضل. كما أن موسيقى "المنويت" الراقصة لبوتشيني مبهجة، في حين أن "سوناتا كويتزر" لبيتهوڤن لا تعد كذلك. ومع ذلك، فمن الواضح أن الثانية موسيقى متفوقة على الأولى. ولا يمكننا أن نصدر هذه الأحكام على نحو متسق، لو اقتصر تفسيرنا لقيمة "سوناتا كويتزر" على الاستناد للمتع "الأعمق" أو المتع "الأرقى". فالطريق المختصر والمستقيم للقيام بذلك هو الاستناد لتركيبها الفكرى المركّب نسبيًا. فالموسيقى ليست مجرد أصوات غير متمايزة، قد تسرنا أو لا تسرنا. فلها بنيتها التي توليها اهتمامًا، ومن ثم قيمة. والموسيقى العظيمة هي التي تستثمر الإمكانيات البنيوية لدرجة تجعلها في مستوى أرقى بكثير من المقطوعات الموسيقية البسيطة، التي تستهدف المتعة. فهي لا تؤثر فينا فحسب شأن المقطوعات الخفيفة والأغاني، بل تقدم لنا مادة تنتمي لعقولنا.

الموسيقى والانفعالات:

ويتعين على المرء الرد على اعتراض بسيط، بأنه قد يكون من السذاجة اعتبار الموسيقى ذات قيمة- بصفة رئيسية كمصدر للمتعة- استنادًا إلى أنها معقدة في بنيتها، وأن ذلك تفسير للموسيقى على نحو مبالغ فيه من التجريد، باعتبارها مسألة تتعلق بالشكل والعقل بصفة رئيسية، متجاهلين تمامًا خاصية تأثيرها على انفعالاتنا. فحين نركز اهتمامنا النقدي على البنية، بصفة رئيسية، فذلك يعني أننا نتخلى- على وجه الدقة- عما يفترض معظم الناس العنصر الأساسي في تذوق الموسيقى، ألا وهو قدرتها على تحريك مشاعرنا وانفعالاتنا. ويبدو من الممكن أن يتمكن البعض من تحليل شكل وبنية مقطوعة موسيقية، وفي الوقت ذاته لا تكون هناك استجابة انفعالية لها. وربما يكون لمثل هذا الشخص فهمٌ للمقطوعة باعتبارها بناءً مصطنعًا، ولكن لا يمكن أن يُقال إنه يتذوقها كموسيقى. وفضلاً عن ذلك، فما يُفتقد في مثل هذا الفهم التحليلي أمرٌ يعتبره معظم الموسيقيين وعشاق الموسيقى الأمر الأكثر قيمة في الموسيقى، ألا وهو محتواها من الانفعالات.

ومن ثم، يمكن القول إن رفض وجهة النظر القائلة بالمتعة- على أساس أن الموسيقى الجيدة تقدم لنا بنية معقدة نأمل في أن نتفهمها بعقلنا- والقول بأن قيمة الموسيقى تكمن بصفة رئيسية في ذلك، يمثلان خطأً يتعلق بالجانب الذي تكمن فيه أهمية الشكل والبنية. فمن المؤكد صحته أن جانبًا من الاختلاف في القيمة بين "قُداس بروكنر"- على سبيل المثال- والترنيمة الكنسية البسيطة يكمن في أن القداس مركب وأكثر تعقيدًا، ومن ثم تطورًا

من الترنيمة. ولكن من الخطأ أن نخلص من ذلك إلى استنتاج أن تعقد البنية في حد ذاته قيمة. بل بالأحرى إن ما له قيمة هو أن هذا التركيب المعقد يمكّن الموسيقي من تحقيق الغاية، ألا وهي التأثير الناتج عن الموسيقى. ولا يمكن أن نجعل لأية صفة شكلية في الموسيقى- في حد ذاتها- قيمة. والواقع أن تعقيد البنية- أكثر من اللازم- قد يحول دون التجربة الانفعالية التي تستهدفها الموسيقى، كما يقال ذلك- في بعض الأحيان- على بعض المؤلفات الموسيقية للمؤلف الموسيقي الألماني "جورج تيليمان".

ومن الواضح أن هناك قدرًا من الصحة في هذا النهج من التفكير. فالفكرة القائلة بأن تعقد العمل الموسيقي- في حد ذاته- يزيد من قيمته فكرةٌ أسيء في الواقع فهمها (وذلك على الرغم من أن الفكرة القائلة بإمكانية تعقد البنية البحت في الموسيقى من الأفكار الخلافية)؛ وهي قضية سنعود إليها في موضع لاحق. وحتي لو كان من الصحيح أن تعقد البنية في الموسيقى يتعين أن يخدم غاية إضافية، من نوعٍ ما، لو كان له قيمة، فليس من الواضح تمامًا أن الغاية التي يخدمها تتعلق بالانفعالات، وبخاصية التأثير على مشاعرنا؛ أو بالأحرى أن الكيفية التي يمكن بها تفسير المحتوى الانفعالي على أنه الغاية، التي يستهدفها تعقد البنية في الموسيقى، وأن ذلك يمكن أن يساعدنا في تفسير قيمة الموسيقى العظيمة، أبعد ما تكون عن الوضوح. ويرجع ذلك في جانب منه إلى الصعوبات العامة المتعلقة بالعلاقة بين الفن والانفعال، التي أوضحناها في الفصل الثاني. بل إن هناك صعوبة إضافية في حالة الموسيقى؛ حيث يصعب تبين الكيفية التي يمكن بها أن تكون هناك أي صلة بين الانفعال والموسيقى.

ويقول الناس- في كثير من الأحيان، ودون عناء- أن الموسيقى مشحونة بالانفعالات، أو تعبر عن انفعال، أو تثير الانفعالات. والسند الرئيسي للحديث على هذا النحو يكمن بلا شك في أن بإمكاننا أن نستخدم ألفاظًا متعلقة بالانفعالات، لوصف المقطوعات الموسيقية. والواقع أن بعض المقطوعات الموسيقية من المستحيل- بحكم طبيعتها- أن نتفادى لغة الانفعالات حين نتحدث عنها. و"كونشرتو التشيللو" لإدجار هو أحد الأمثلة البارزة على ذلك، على نحو خاص. ويصف مايكل هيرد- كاتب سيرة إدجار- الكونشرتو بأنه "حافل بالحزن والأسى"، وأن "الكآبة تسيطر على معظم حركاته"؛ وهذه الأوصاف سيتعذر على من يستمع للكونشرتو أن يعترض عليها، لا سيما بالنسبة للحركة الثالثة منه. وعلى العكس من ذلك تمامًا، فيبدو من المناسب أن نصف الحركة "الروندو" في "كونشرتو الكمان رقم 5" لموتسارت بأنها حركة مفعمة بالبهجة والسعادة، ويُعد هذا الوصف هو أدق وصف يمكن أن توصف به.

هذه القدرة على استخدام الألفاظ المعبرة عن الانفعالات، لوصف المؤلفات والمصنفات والعروض الموسيقية، والممارسات المستقرة لدى النقاد للسير على نفس النهج، هي التي تجعل الناس تميل للتعميمات حول علاقة الموسيقى بالتعبير عن الانفعالات. ولكن يتعين علينا أن نلاحظ أنهم حين يتصرفون على هذا النحو، ينتقلون من مستوى السلوك اللغوي إلى نظرية عن الموسيقى. وهذا الانتقال- على وجه التحديد- هو ما يحتاج منا إلى بعض التفسير والبحث عن مبررات له. ولا يمكن للنزعة التعبيرية في الموسيقى أن تبني قضيتها ببساطة على الاستخدام اللغوي، لأن السؤال الفلسفي الذي يُطرح هو "ما الذي يمكننا أن نفعله بذلك؟ وهل السهولة

والانتظام، في استخدام الألفاظ والتعبيرات المعبرة عن الانفعالات، تنطوي ضمنًا على أن الموسيقى يمكنها أن تعبر عن الانفعالات؟". هناك عدة أسباب للتفكير بأن الأمر لا يسير على هذا النحو.

بدايةً، حين يتم طلب تحديد الانفعالات التي تحفل بها مقطوعة موسيقية، أو التي تثيرها أو تعبر عنها المقطوعة، يتضح أن قائمة هذه الانفعالات قصيرة على نحو يبعث على الدهشة. فالموسيقى يُقال إنها حزينة أو مفرحة (أو بعض التنويعات على هذين اللفظين، مثل كئيبة ومبهجة، على سبيل المثال)؛ ولكن قليلاً من الحالات الانفعالية الأخرى هي التي يمكن أن توصف بها الموسيقى، دون أن يتسبب في تطرق قدر من عدم المعقولية لحديثنا. ربما يكون من الصحيح القول إن الموسيقى يمكن أن تثير الشعور بالفخر، أو تعبر عن الفخر، كما تعبر عن الحزن والفرح؛ ولكن هل يمكن أن تعبر مقطوعة موسيقية عن الخجل أو الخزي أو الحرج أو الكراهية أو الحب؟ (من المهم أن ننوه- في هذا المقام- إلى أن ما نتحدث عنه هنا هو الموسيقى المطلقة، أو البحتة بصفة عامة؛ أما الموسيقى المصحوبة بالكلمات فسنتحدث عنها في موضع لاحق).

وعند مناقشتنا العامة للنزعة التعبيرية من قبل، رأينا أنه لا يبدو أن هناك مبررًا لاعتبار التعبير عن الانفعالات أو إثارتها- في حد ذاته- أمرًا حسنًا أو سيئًا. ولكن حتى لو أن تلك الحجة التي نناقشها هنا، ونُظر إلى التعبير عن الانفعال على أنه شيء ينطوي على قيمة، فيتعين علينا أن نخلُص إلى أن قيمة الموسيقى- نتيجة لذلك- ستكون محدودة للغاية، طالما أن الانفعالات- التي يمكنها أن تعبر عنها- هي ذاتها محدودة.

ولكن هناك نقطة أخرى تضر بموقف النزعة التعبيرية في الموسيقى. ولعلنا نذكر أن اللجوء للانفعالات قد تم في محاولة لتفادي النزعة الشكلية البحتة في الموسيقى، ولتفسير السبب في أن المزيد من التعقيد في البنية يمثل قيمة. فمن زاوية النظرالتعبيرية، من المفترض أن تكون لها قيمة، لأن المزيد من التعقيد في البنية ييسر التعبير عن قدر أكبر من المشاعر. ولكن، هل هذا أمر صحيح؟ إن تآلفًا نغميًا صغيرًا وبسيطًا متكررًا، على ميزان **4-4**، يمكن أن يثير مشاعر الحزن، في حين أن مركبًا لحنيًا وهارمونيًا مع إيقاع زمني مركب نسبيًا (مثل الإيقاع في مقطوعة **Take Five** لفرقة ديف بروبيك الأمريكية) لا يثير أو يعبر عن أية انفعالات، على نحو واضح.

وإذا ما جمعنا بين هاتين النقطتين- أن نطاق الانفعالات التي يمكن للموسيقى أن تعبر عنها أو تثيرها محدود للغاية، وأن قدرة الموسيقى على إثارة حتى مثل هذا النطاق المحدود من الانفعالات لا يبدو واضحًا أن له صلة بمدي تعقد تركيبها النغمي والإيقاعي- وأضفنا إليهما ما ذكرناه من قبل بشأن الفن والانفعالات بصفة عامة، فسيترتب على ذلك أن القيمة الحقيقية للفن ستبدو زهيدة. وبعبارة أخرى، إنه إذا كان ما هو مهم في الموسيقى هو قدرتها على التعبير عن الانفعالات، وأن الغاية التي يتوخاها تعقد وتركيب بنيتها هي أن تكون لها قيمة، فإن الموسيقى لن تتمكن من أن يكون لها الكثير من الأهمية. والموسيقى- كما نعرفها، وكما ينبغي لنا أن نخلص إلى ذلك- تتضمن في بنيتها قدرًا كبيرًا من التعقيد الذي لا ندري له وظيفة.

وهذه النتيجة- التي توصلنا إليها- بالغة السوء. ولكن بوصولنا إليها، لا نكون في الواقع قد تخلينا عن النزعة التعبيرية؛ لأننا نفترض- منذ البداية

حتى النهاية- أن الموسيقى يمكن في الواقع أن تكون تعبيرًا عن انفعال. وهذا الافتراض لا مسوغ له. وكون الألفاظ ذاتها تُستخدم في الموسيقى، وتطبق على الاتجاهات والحالات البشرية، لا يثبت أن تلك الألفاظ لها نفس المعنى في كلا السياقين، أي أنها تصف وتشير إلى الأحوال الانفعالية. وقد أوضح روجر سكروتون ذلك قائلا: "إن الطرق التي نسمع بها الصوت، والتي نعتبرها الطرق التي نسمع بها الموسيقى، ترتكز على مفاهيم تم التوسع في معناها من خلال التحويل المجازي metaphorical transference" (**Scruton** 1983: 79).

واستخدام الألفاظ المعبرة عن الانفعالات ربما يكون حالةً مما يطلق عليه عادةً اسم "التوسع في القياس على النظير". ويمكننا أن نلاحظ وجود مثل هذه الإمكانية على صعيد آخر لاستخدام المصطلحات. فالموسيقى، على الرغم من أنها تنتمي- على وجه الدقة- لعالم السمع، ربما توصف- على نحو يبعث على الدهشة- بألفاظ تنتمي، على وجه الدقة، لعالم البصر. فيُقال عن موسيقى الآلات النحاسية- على سبيل المثال- أنها "لامعة"، ويُقال إن أنابيب الأرغن قد باحت "بألوانها"، وإن أنغام صوت التشيللو أو الكمان "داكنة". والعكس صحيح، حيث توصف الألوان عادة بأنها "زاعقة" أو "ناعمة". ولكن أيًا من هذه الاستخدامات اللغوية لا يبرر لنا أن نستنتج أن هناك خصائص مشتركة بين ما هو بصري وما هو سمعي؛ فهما مجالان متباينان تمامًا.

وعلى العكس، فنظرًا لأنهما مجالان مختلفان، تكون لدينا أسباب وجيهة للاعتقاد بأن الألفاظ لا تدل على نفس المعنى، عندما تستخدم في مثل هذه السياقات المختلفة.

وبالمثل، فبالرغم من أن النغمات والتكوينات اللحنية توصف مرارًا بألفاظ تعبر عن الانفعالات- مثل حزينة ومفرحة وهلمجرا - فإن ذلك وحده لا يؤيد الفكرة القائلة بأن الموسيقى لها محتوى انفعالي. وكون الموسيقى والانفعالات مجالين مختلفين تمامًا يبرر لنا القبول بأن استخدام الألفاظ المعبرة عن الانفعالات في الموسيقى هو- في الواقع- نوع من التوسع في استخدام القياس على النظير. ومثل هذا التوسع في القياس على النظير يشمل حتى وصف الحالات الانفعالية نفسها. وقد أشار الفيلسوف الأمريكي أرنولد أيزنبيرج- من قبل- إلى أنه يفترض، في كثير من الأحيان، أن ما يبعث على الحيرة أن تستخدم تعبير light-hearted الذي يعني- على سبيل المجاز "خلي البال"- بمعناه الحرفي «خفيف القلب» في وصف الموسيقى، في حين أن استخدام نفس التعبير- بمعناه الحرفي- لوصف كائن بشري لن يكون أقل تسببا في الحيرة. فالألفاظ التي نستخدمها لوصف الانفعالات تكون- في كثير من الأحيان- ألفاظًا تم التوسع في معناها المجازي، ولا يكون لها معنى حرفي واضح.

وقد يمكن إنقاذ النزعة التعبيرية، كما أن بالإمكان عقد صلة أوثق بالانفعال، إذا تمكنا من تفسير أصول الموسيقى الانفعالية. أو بمعنى آخر، بقدر ما نفكر في الانفعال كمحتوى للموسيقى؛ فهناك بديل للتفكير في الموسيقى، وهو أن نفكر فيها باعتبارها تعبيرًا عن انفعالات مؤلفيها أو عازفيها. ولكن- في مناقشة سابقة عن الانفعال- برزت مسألة لها قدر من الأهمية، وتناسب ما نحن بصدده الآن. وتتعلق هذه المسألة بالتمييز بين كون الشيء "معبرا"، وكونه "تعبيرًا عن". فقدرة أي عمل من الأعمال الفنية على أن يكون معبرًا عن شيء يجعل له أهمية أكبر مما لو كان مجرد تنفيس

عن انفعالات. فالقدرة على جعل العمل معبرًا (في مقابل أن يكون تعبيرًا ناتجًا عن انفعال) هي قدرة للخيال الفني على أن يوفر لنا سبيلاً لأن نعبر بوضوح عن شيءٍ ما. ولكن ما هو مهم، بالنسبة للقدرة على جعل العمل معبرًا، ليس أنها تتوفر على محتوى انفعالي ـ لأن الكلمات والإيماءات وغيرها يمكن أن تكون معبرةً عما يتجاوز الانفعال ـ بل أنها ترفع مستوى وعينا. وبمعنى ما، فإن استخدام تعبير "يعبر" يكون مضللاً تمامًا، مثلما سيكون من المضلل إلى حدٍّ ما (ومن الغريب أيضًا) أن نصف تقريرًا عن الملاحظات التجريبية بأنه "تعبير عن الإدراك". وبالتالي، فإننا حين نلجأ إلى نظرية القدرة على التعبير، فإننا نكون قد تخلينا ـ في الواقع ـ عن الاهتمام بأي انفعال، لنتساءل عما إذا كان الفن يمكنه أن يقول شيئًا أم لا. ولكننا حين نطرح القضية على هذا النحو، نثير صعوبة كبرى في حالة الموسيقى: هل يمكن للموسيقى المطلقة، أو البحتة، أن تقول شيئا؟

الموسيقى بوصفها لغة:

يعتقد الكثيرون أن بإمكان الموسيقى أن تنقل معنى أو رسالة. ولا يتردد بعض الدارسين المرموقين للموسيقى في تأكيد أن الموسيقى لغةٌ من نوعٍ ما، لغةٌ يُعرفنا المؤلفون من خلالها بأمور معينة، ويمكن أن تنقل لنا عبارات لها معنى. وفضلاً عن ذلك، وهذا أمر يتفق مع الاتجاه العام للمناقشة، فإن بعضهم يعبر عن هذا الزعم على نحو صريح، لكي يرسي أهميةً وقيمةً للموسيقى، ويبين أنها تمضي على قدم وساق مع غيرها من الجهود الفنية

والفكرية. ومن ذلك الفقرة التي اقتطفناها من كتاب ديريك كوك التي تمضي قائلة:

"إذا كان للإنسان أن ينجز المهمة التي وضعها على عاتقه منذ البداية- منذ أن بدأ التفلسف لأول مرة على نهج الإغريق، ورفع شعار "اعرف نفسك"- فسيتعين عليه أن يفهم ذاته اللاشعورية؛ والموسيقى هي أفضل اللغات تعبيرًا عن اللاشعور. ولكننا- نحن الموسيقيين- بدلاً من السعي لفهم هذه اللغة، نحض على مزايا رفض اعتبار الموسيقى لغة على الاطلاق؛ وحين يتعين علينا أن نسعى- مثلما يفعل نقاد الأدب- إلى تفسير وشرح المقطوعات الموسيقية العظيمة، بما يعود بالنفع على البشرية جمعاء، نشغل أنفسنا- على نحو مطرد- بقضايا تنم عن ضيق الأفق- التحليلات الفنية والتفاصيل الموسيقية- ونفخر بهذا النهج اللا إنساني والمفكك" .(**Cooke** 1957: 5)

ونحن في غنى عن الاهتمام بعدالة الشكوى التي يبوح بها كوك من زملائه الموسيقيين، أو بوجهة نظره بشأن اللاشعور ولغته. ولكن ما نؤكد عليه هنا هو تلك المحاولة للبرهنة على أن أهمية الموسيقى تتوقف على اقترانها بالتأمل الفلسفي والنقد الأدبي؛ وكلاهما يمثل مسعًى فكريًا يهتم بقدر أكبر بالمعنى والمغزي. وليس كوك وحده الذي يسير على هذا النهج. فقد سعى عالم الموسيقى الإنجليزي ويلفريد ميلرز- في كتابه المعروف "الإنسان وموسيقاه"- بدأب إلى أن يرسي أهمية المؤلفين الموسيقيين وأعمالهم على ما يقولونه، وعلى روعة بيانهم ورؤاهم. ويقول لنا إن الإنتاج الموسيقي الأخير لهايدن في مجمله "يعكس المعتقدات التي كانت لها دلالة بالنسبة له- النزعة الإنسانية الأخلاقية المرتكزة على العقل، وحب الطبيعة

المخلوقة" (**Mellers**, Part 3, **The Sonata Principle** 1962: 606). ويؤكد بنفس القدر من الثقة أن موتسارت "حوَّل السيمفونية من أسلوب الروكوكو المفرط في الزخرفة، الذي يهدف للترفيه، إلى نوع من الشهادة الشخصية" (**ibid:** 6 26). وباستخدام نهج مماثل، نُقل عن المفكر السويسري كارل بارث قوله إن موتسارت يمكن أن يجعل مستمعيه يسمعون "سياقًا كاملاً من إلهام العناية الإلهية".

ويعتقد بعض المعلقين أن لجوء ميلرز لمثل هذه النوع من التفسير فيه قدر من المبالغة. وربما يكون الأمر على هذا النحو؛ فهو يعبر- أكثر من غيره- بوضوح عن فكرة تتكرر على الدوام في كتابات الموسيقيين والنقاد القائمين على تفسير أعمالهم. وعلى سبيل المثال، فقد وصف إدجار "كونشرتو التشيللو" الذي صنفه، عندما سُئل عن دلالته بأنه "موقف الإنسان من الحياة". ومن الواضح أن بيتهوفن ذاته كان يعتنق أفكارًا من نفس النوع حين أعلن أن "الموسيقى أكثر إلهامًا من الفلسفة برمتها". وليس من المتعذر أن نتبين السبب في أن المؤلفين الموسيقيين والعازفين يسيرون- دون عناء- في هذا الاتجاه. وقد نُقل عن يوهان كريستيان باخ قوله- في ملاحظة عن أخيه كارل فيليب إيمانويل باخ- "إن أخي يعيش ليؤلف الموسيقى، أما أنا فأكتب الموسيقى لأعيش". وقُصد بهذه الملاحظة ببساطة الاختلاف في موقف كل منهما من القيمة النسبية للموسيقى بلا ريب. ولكن آخرين سارعوا لأن يروا فيها تفسيرًا للأفضلية النسبية للموسيقى التي يؤلفونها: فكارل فيليب جاد في اهتماماته، في حين أن يوهان كريستيان يميل للتسلية والخفة. فلأن تعيش من أجل التأليف، لو صح أن هذا مثل أعلى معقول للحياة الإنسانية، من المنطقي أن يقتضي أن نستخدم- حين

نصف الأعمال المنتجة على هذا النحو- الألفاظ التي تليق بهذا المقام، مثل "تأكيد"، وصفات من قبيل "عميق". وحتى المناصرين للحد الأدني من استخدام الآلات والألحان الموسيقية، أو ما يعرف بالمدرسة الأدنوية Minimalism وهم من أكثر الناس المفترض أن يفكروا- بقدر أقل- في إطار المحتوى المعرفي للموسيقى، تجدهم يستخدمون التفكير في إطار المحتوى المعرفي من أجل تبرير أحكام قيمة. ففي مذكرة برنامج لمقطوعة "ليتانيا"، وهي مقطوعة من هذا النوع الموسيقي من تأليف المؤلف الموسيقي سوماي ساتوه، أوضحت عازفة البيانو مارجريت لي تنج أن المقطوعة "رقصة نفس متشائمة".

وتوضح هذه الأمثلة أن أيسر السبل في تفسير أهمية أي نوع من الموسيقى، أو أية مقطوعة موسيقية عن الأخرى، هو الاستناد إلى ما تقوله كل منها لنا. وهذا هو السبب في أن المؤلفين الموسيقيين والعازفين والمؤدين ينساقون للحديث بهذه الطريقة. وهم بتصرفهم هذا، يمثلون صدًى للغة التي يستخدمها النقاد الموسيقيون. فهؤلاء النقاد والمفسرون للموسيقى يتحدثون دون مشقة عما تقوله لنا الموسيقى، وعن الرسائل الخاصة التي تنقلها لنا، أو توحي لنا بها، ويطلقون أحكامًا من الصعب أن تُفهم، ما لم يكن من الممكن التفكير بالموسيقى على هذا المنوال. وعلى سبيل المثال، يُقال عن موسيقى بيتهوفن- في بعض الأحيان- إنها تتسم بالحكمة بأكثر مما هي مسلية، وتوصف موسيقى المؤلف الموسيقى المجري فرانز ليست للبيانو بأنها تتسم بالذكاء بنيويًا، في حين أنها تافهة، إذا نظرنا لها من حيث ألحانها الرئيسية؛ ويُتهم الموسيقي النمساوي بروكنر بأن موسيقاه طويلة النَّفَس ومملة وغير منطقية. وباختصار، فقد سعى كل من الموسيقيين والنقاد

لتفسير أهمية الموسيقى، في ضوء قدرتها على أن تنقل لنا معنى، وهو ما يعني ضمنًا أن لديها قدرة على أن تنقل لنا معلومات.

مرةً أخرى، يلزمنا أن نتذكر أن الأساليب الشائعة في الحديث لا تفصل في القضايا الفلسفية. فكون النقاد وحتى المؤلفين الموسيقيين يتحدثون ويكتبون بهذه الطريقة أمر مهم، ولكنه ليس- في حد ذاته- برهانًا أو دليلاً على أن الموسيقى هي شكل من أشكال نقل المعلومات. وبدايةً، يلزمنا أن نعترف- بهذا الصدد- بأن هذه الألفاظ، في خطابهم لوصف الموسيقى، قد تختلف على نحو دائم في معانيها عن المعاني التي تُستخدم بها في مواضع أخرى، وأن التوسع في القياس على النظير يمارس أثره هنا، مثلما كان الحال عندما تحدثنا عن استخدام اللغة التي تعبر عن الانفعالات في وصف الموسيقى، في موضع سابق. ومن المؤكد أنه من المنطقي أن نفكر في أن ذلك ينطبق على تعبير "عبارة موسيقية"، لأن الكثير من الكتاب في الموسيقى لا يقصدون بها سوى أنها مجرد تعبير يُقصد به خلية لحنية رئيسية، أو لحن أساسي تنبني عليه التنويعات الموسيقية اللاحقة، وتتطور على أساسه.

ولا يزال المؤلفون الموسيقيون وشُراح الموسيقى ونقادها يسعون جاهدين إلى ما هو أكثر من ذلك، ويستخدمون الألفاظ ذات الطابع المعرفي في الموسيقى، بهدف الاحتفاظ بمضمون معرفي لها، مثلما هو الحال في السياقات الأخرى؛ أو يريدون باختصار القول بأن الموسيقى لغة. ولكن ميلرز نفسه يقول إن ذلك يثير مشكلة جوهرية:

- "إذا كانت الموسيقى تنقل تجربةً مثلما تنقل لنا اللغة ذلك، فأي نوع من اللغات هي؟ فلغة الشعر- مثلها مثل اللغة العادية- تهدف للتواصل بين

البشر. والشاعر قد يستخدم اللغة بقدر من الدقة والإقناع والإيماءات الانفعالية التي لا نجدها عادةً في المحادثات العادية. ومع ذلك، فبالرغم من أن العناصر التي يستخدمها قد تكون أكثر دلالة من العناصر التي يستخدمها فلان أو علان من عامة الناس، فإن هذه العناصر (الكلمات) هي نفس العناصر التي يستخدمونها جميعا. وحتى في الفنون المرئية، هناك عادةً علاقة بين ترتيب الأشكال والألوان التي ينجزها الفنان، وبين الأشكال والألوان في العالم الخارجي. فالعلاقة بين العناصر الشكلية والواقعية معقدة للغاية، وليس من السهل تحليلها؛ ولكن من الواضح عادةً أن مثل هذه العلاقة موجودة. أما بالنسبة للموسيقى، فإن العلاقة بين الأشكال الفنية والعالم الخارجي تستعصي بقدر أكبر على الفهم" (ibid: vii).

الموسيقى والتصوير:

يعتقد البعض- في بعض الأحيان- أن حل مشكلة دلالة الموسيقى يكمن في قدرة الموسيقى على التصوير. ويضع عدد من علماء الموسيقى تقابلاً بين الموسيقى المطلقة أو البحتة والموسيقى الوصفية أو الموسيقى التصويرية programme music؛ وهذا المصطلح الأخير وضعه المؤلف الموسيقي فرانز ليست لوصف الموسيقى التي توحي بصور مرئية أو أدبية. وتتمثل فكرة الموسيقى الوصفية في أنها يمكن أن تقول شيئًا، لأنها يمكن أن تُستخدم في تصوير جوانب من الطبيعة أو من التجربة الإنسانية. ومن المؤكد أن بوسع المرء أن يقول إن الموسيقى يمكنها بلا ريب أن تصور أصوات الطيور

أو المعارك أو العواصف أو الجيوش أوالمواكب الملكية أو هدوء الريف؛ كما أن بإمكانها أن تصور مجموعة من الانفعالات؛ مثل الحزن والابتهاج والإثارة وهلمجرًا. فمن المؤكد أن الموسيقى قادرة أحيانًا على التصوير، حيث يمكننا أن نقول عن مقطوعة موسيقية: "هذا صوت الريح، أو هذا صوت العاصفة"، وهلمجرًا. ولكن من المهم أن نلتزم الدقة بصدد ما يحدث في مثل هذه المناسبات، إذا كان لنا أن نتحدث بوضوح عن مكانة التصوير في طابع الموسيقى وقيمتها.

والنقطة الأولى- فيما يخص التصوير الموسيقي- هو أن بعض الأشياء التي يتم تصويرها تُوصف، على الأصح، بأنها تقليد أو نسخ. وإصدار صوت الجرس لا يصح أن يُطلق عليه اسم "تصوير صوت الجرس"، على الأقل ليس بالطريقة التي يُستخدم بها لاستدعاء أحدهم، أو للإعلان عن قدوم زائر. وبالمثل، فثمة أنواع أكثر تعقيدًا من النسخ والمحاكاة أو التقليد من النوع الموجود بالموسيقى، لا يوصف على نحو سليم بأنه تصوير؛ ومن الامثلة الواضحة على ذلك صوت الطيور.

فقد يستخدم المؤلف الموسيقي الآلات ليحاكي تغريد طائر، وقد ينجح في جعلنا نفكر في الطيور عند هذا الحد في الموسيقى، ولكن ذلك لا يستتبع أنه قد صور الطائر، أو أنه قال عنه شيئًا. وعلى سبيل المثال، فقد كتب المؤلف الموسيقي أوليفييه ميسييه موسيقى تتألف- في كثير منها (حسب قوله)- من كتابة نوتات موسيقية لأصوات صادرة عن الطيور. وكان يعتبر أن تغريد الطيور أنقى أشكال الموسيقى، التي لا يأمل البشر حتى في أن يتفوقوا عليها. ونتيجة لذلك، وعلى الرغم من أن موسيقاه قد توصف عن

حق بأنها محاكاة لصوت الطيور، وأن بإمكانها أن تجعلنا نفكر في الطيور، فإنها لا تصور صوت الطيور، بل تنسخة أو تحاكيه. والتصوير ليس محاكاة.

فما هو التصوير، بمعناه الصحيح؟ قد نُعرِّفه بأنه استخدامٌ للموسيقى، وليس نسخًا لصوت صادر عن أي شئ؛ لكنه يستحضر لذهن من يستمع للموسيقى فكرة عن شيء. والمثل الذي ضربناه عن الجرس يوضح لنا الفرق بين هذا وذاك. فصوت آلة المثلث قد يحاكي أو يقلد صوت الجرس، لكنه لا يصور لنا قدوم زائر. فمثل هذا النوع من الأمثلة- لا تغريد الطيور، ولا هزيم الريح- هو ما ينبغي مناقشته حين نتحدث عن التصوير في الموسيقى. ومن الأمثلة الأفضل، الحزن الذي ينقله الإيقاع البطيء من خلال سلم صغير، والغضب الذي يوحي به العزف على الكمان بنغمات متدافعة ومرتفعة ومتدفقة، والطابع الملكي الذي يوحي به صوت البوق، والكآبة التي يوحي بها العزف المنفرد على التشيللو.

فالقول بأن المؤلفين الموسيقيين يستخدمون تلك الأدوات لنقل أفكار إلى أذهان من يستمعون للموسيقى قولٌ من الصعب إنكاره، انطلاقًا مما يقصده المؤلفون؛ أما مدى نجاحهم في ذلك، فهو ما يتضح بنفس القدر من رد فعل المستمعين على موسيقاهم. وعلى سبيل المثال، فلن يفشل أي مستمع جاد في التعرف على تصوير الحياة الرعوية في "السيمفونية الرعوية" لبيتهوفن. ولكن قبل أن نخلص إلى الاستنتاج القائل بأن الموسيقى لديها قدرةً على التواصل، أو توصيل معنى، يتعين علينا أن نشير إلى أن هناك تفرقة مهمة ينبغي أن توضع بين شكل التواصل ووسائل الإيحاء بالأفكار.

فعندما أكتب أو أتحدث بلغة عادية، مثل الإنجليزية أو الفرنسية، فإنني لا أمتلك وسيلة يمكنني أن أوحي بها أو أثير بها أفكارًا وخواطر في أذهان الآخرين فحسب، بل أن أوجه أفكارهم، وأتلاعب بها أيضًا. فإذا فهمتَ الكلمات التي أستخدمها، فلابد لك من أن تفكر فيما عبرت عنه (على الرغم من أنك قد لا تقبل أو توافق على ما أقول؛ فإذا قلتُ "هذا كوب شاي"، وأنا أشير إلى وعاء للزهور، فسوف يستحضر ذهنك فكرة "هذا كوب شاي"، ولكنه لن يصدق أنها صحيحة). ومن ثم، فإن اللغة العادية أداةٌ قوية للتواصل، لأنها تسمح لنا بأن نفرض حدودًا وقيودًا على ما يفكر فيه الآخرون، وتسمح لنا بأن نجعلهم يفكرون في أشياء (حتى لو لم يصدقوها)، وعلى أن يقوموا بذلك بأسلوب معين. وذلك خلافا للكثير من الوسائل الأخرى، التي يمكن من خلالها فحسب أن نوحي بأفكار في أذهان الآخرين.

والأمر الذي يحظى باهتمام أقل هو الوسائل العَرَضية التي تتسبب بعض الأفعال، التي أقوم بها بالصدفة، في أن ترد على أذهان الناس بعض أفكار معينة. وعلى سبيل المثال، فقد أتسبب- من خلال بعض الإيماءات العرَضية- في أن أذكرك بطفولتك، أو بمسرحية شهدتها. ولكن عندما يحدث ذلك، فلن يكون من المناسب أن يوصف ذلك بأنه نوع من نقل أفكار لك عن هذه الأمور، لأنه لا وجود لأدنى قدر من القصدية فيما قمت به. وبطبيعة الحال، فقد أكون على علم بأن مثل هذه الإيماءة أو تلك من شأنها أن تذكرك بأمر حدث لك في طفولتك، وربما أكون قد قمت بهذه الإيماءة عن عمد. ومع ذلك، فمن غير المقنع الحديث عن ذلك على أنه شكل من أشكال نقل المعلومات. فهذا التأثير الذي حدث لمرةٍ واحدة على تفكيرك،

الذي قمتُ به بناءً على معرفة ببعض الوقائع التي تخص حياتك، حتى لو تكرر، فهو لا يعني أن يكون له أية درجة من العمومية التي تتطلبها فكرتنا عن شكل التواصل، أو نقل المعلومات.

وليس من العسير أن نتخيل نفس النوع من الأمور، وقد تم توسيع نطاقها، من حيث النطاق والتعقيد، ولتشمل عدة أفراد. وعلى سبيل المثال، فقد تبتكر مجموعة من الأطفال مجموعة من الإشارات والإيماءات، التي يستخدمونها ليحذر بعضهم البعض من بعض الأمور. ومثل هذا النظام من الإشارات لا يلزم تعلمه بصورة متعمدة أو واعية. وقد يكتسب أطفال آخرون ببساطة معرفةً به خلال اللعب، ومن ثم يصبحون مستعدين لتلقي الرسائل وإرسالها. وبناءً عليه، يمكننا القول بأنه قد أصبح لدينا شكل من نقل المعلومات، يرتكز- إلى حدٍّ بعيد- على مجموعة من العلامات المصطلح عليها على نطاق واسع. وقد يمكننا أن نتحدث على نحو مماثل عن الموسيقى. فعلى مدي السنوات، نشأ تفاهم مشترك بين مَن يؤلفون ومن يستمعون للموسيقى، أصبح من الممكن من خلاله- بالنسبة للمؤلفين- أن يستحضروا أفكارًا معينة في أذهان مستمعيهم، بما يشمل الأفكار عن الأشياء وعن المشاعر؛ وبهذه الطريقة أصبحت الموسيقى شكلاً من التواصل عن جدارة، مثل أية لغة للإشارة، مثلما ينقل السيمافور (إشارة القطارات) الإشارة ذات الدلالة.

وإذا ما كان الأساس الرئيسي للتواصل عن طريق الموسيقى أمرًا مصطلحًا عليه في الواقع، فإن هذا يترتب على واقع أن الموسيقى- في مختلف أنحاء العالم- لا تتخطى بسهولة الثقافات التي وُلدت وشبت فيها. ويتحدث الناس- من منطلق رومانسي إلى حدٍّ ما- عن أن الموسيقى لغة

عالمية، ولكن من الواضح أن من تربوا على الموسيقى الغربية يصعب عليهم أن يفهموا الموسيقى العربية أو الهندية، ويتذوقوها، في بداية سماعهم لها على أقل تقدير (وربما يكون العكس صحيحًا). وهو ما لا يصعب تفسيره. ولنضرب- على سبيل المثال- مثلا قرع الأجراس للإعلان عن زواج، أو قرع الأجراس بأسلوب آخر للإعلان عن وفاة. ففي الحالتين، يستمد صوت الأجراس دلالته من بعض الممارسات الاجتماعية المرتبطة بالزواج أو بالجنازات؛ وفي غياب مثل هذه الممارسات، أو في حالة ما إذا كانت الأذن غير معتادة عليها، فلا تنقل أصوات الأجراس هذه الدلالات. وعل سبيل المثال، فإن المساجد لا تُقرع فيها الأجراس، ومن ثم فإن قرع الأجراس لا يستدعي نفس الدلالات، بالنسبة للناس في البلاد الإسلامية.

ولا يعني ذلك ضمنًا أن الوسائل التي تستخدمها الموسيقى لنقل أفكار اصطلاحية بالكامل. هناك أيضًا ارتباط طبيعي بين الأصوات والإيقاعات التي تُبني عليها العلامات المصطلح عليها. وليس من المصادفة أن صوت قرع الجرس في الزواج يتخذ شكل الصوت المتتابع، والمصلصل الرنان، في حين أن صوت الأجراس التي تعلن عن جنازة تكون بطيئة ومتباعدة. فالاصوات هنا تتناسب بشكل طبيعي مع المناسبات المعبرة عنها. وترتبط الأصوات السريعة المتتابعة والمتنامية بالحركة الجسمانية المتصاعدة، ومن ثم فإن لها ارتباطًا بحالة الإثارة والفرح. وهناك عددٌ لا حصر له من الأمثلة التي يبدو أن لها ارتباطًا بأوضاع طبيعية، والتي يمكن للملحن أو المؤلف الموسيقي أن يستخدمها في أعماله.

هناك إذن عدد من الوسائل التي يمكن للمؤلف الموسيقي أن يستخدمها لنقل أفكار في موسيقاه. فثمة الوسائل الاصطلاحية، المندمجة في تدريبات تعلُّم الموسيقى، وثمة الدلالات الضمنية، المكتسبة من الممارسة الاجتماعية (مثل الارتباك بين ما هو ملكي وبين استخدام البوق)، وثمة الدلالات المرتبطة بالطبيعة. وحين ننظر في ذلك في مجمله، فإنه يتضمن مجموعة متشابكة ومعقدة من الأدوات التي تُستخدم لإثارة أو استحضار الأفكار والمشاعر. ولكن، أيكفي هذا لنعلن أن الموسيقى لغةٌ، بكل ما لها من قدرة، ومن ثم قيمة (كامنة)، كتلك التي ينسبها لها كوك وميلرز؟

المفردات الموسيقية والنحو الموسيقي:

يلزمنا الآن أن نرجع للتمييز الذي عقدناه من قبل، بين وسيلة استدعاء الأفكار وبين شكل من أشكال التواصل أو نقل المعلومات. لنرجع- مرةً أخرى- إلى المثل الذي ضربناه بأن إيماءةً بالصدفة مني أحيت لديك ذكرى حدث من الطفولة. أما عن كون أنني تسببت في أن تفكر في طفولتك، فإن هذا أمر لا مراء فيه؛ ولكن ليس في وسعنا أن نشير- استنادًا إلى ذلك وحده- إلى أنني نقلت لك فكرةً ما. كما أنه لا يعني أنه أصبح من الصحيح أن نتحدث بهذه الطريقة، حتى لو وسعنا نطاق المثل، وتخيلنا صدور مجموعة معقدة نسبيًا من الإيماءات الصادرة عني، تسببت في استدعاء صور أو أفكار إلى ذهنك. لم لا؟ الإجابة على ذلك هي أنني- خلال إثارتي لهذه السلسلة من الأفكار في ذهنك- لم أعتمد على فهمك، بل على صلات

عرَضية بين الإيماءات الصادرة عني والخبرة المبكرة لطفولتك. ولم أنقل لك أية فكرة أكثر مما ينقله لك صوت نباح كلب، ينبهك إلى أن تغلق الباب في الليل. وفي الحالتين أثيرت في ذهنك فكرة.

وهناك أمرٌ ما من نفس النوع، ينبغي قوله الآن حول الاستخدام التصويري للموسيقى. فقد أستخدم آلة المثلث لأثير في ذهنك فكرةً عن قدوم زائر؛ ولكني إذا ما نجحتُ، فإن هذا لا يرجع إلى أنك قد فهمت الصوت، بأي معنى سليم للكلمة كما تفهم كلمة، بل أنك قد ربطت بين صوت الجرس وبين قدوم زائر. فما يغيب هنا هو الفكرة القائلة بأن موسيقاي قد قيدت أفكارك، أو حصرتها في نطاق أضيق. وعندما تسبب الجرس- في تجربة العالم الروسي بافلوف- في أن يسيل لعابُ الكلاب، فلن يكون من قبيل الأوهام أن تفترض أن الجرس قد استدعى فكرة قدوم اللحم لدى الكلاب؛ ولكن سيكون من الغريب أن تفترض أن الجرس يقول "لحم".

ولنقارن ذلك بما يحدث في مجال الرسم. فقد يُرتب الرسام الألوان والأشكال المجردة- على قطعة القماش التي يرسم عليها- كأنه يتسبب في أن تفكر في شجرة نمت ذات يوم أمام المنزل الذي عشتَ فيه. وقد يكون مفيدًا أن نضع مقابل هذه الحالة حالةً أخرى، يُذكرك فيها الرسام بشجرة ومنزل مألوف بالنسبة لك، ولكنه رُسم باستخدام منظور يضطرك لأن ترى الشجرة والمنزل. هذه القدرة على الرسم، باستخدام المنظور، لا تثير فكرةً في إدراكك فحسب، بل حصرت الإدراك في نطاق معين، مما يجعل الرسم شكلاً من أشكال التواصل أو نقل المعلومات. والسؤال الآن هو "هل في الموسيقى ما يشبه المنظور؟".

نظرًا للوسائل الكثيرة والمتعددة التي تُستخدم للتصوير في الموسيقى، والتي تحدثنا عنها من قبل- كافة ارتباطاتها الطبيعية والاصطلاحية- فمن المهم، في هذا الصدد، أن نلاحظ التفرقة بين وسيلة من وسائل نقل الأفكار للآخرين (تُعد اللغة العادية أفضل نموذج لها) ووسيلة لاستدعاء الأفكار في أذهان الآخرين (والتي سنطلق عليها تعبير نظام التصوير)، وهي التي تتيح لنا أن نتخيل نُظمًا للتصوير أكثر تعقيدًا إلى حدٍّ كبير، إلا أنها تظل مع ذلك قاصرةً عن أن تكون "لغة عادية أو طبيعية". وربما يمكن التعبير عن قصورها عن ذلك بأنها تمثل مفردات، ولكنها تفتقر إلى النحو.

يمكننا أن نقول إن الموسيقى بها مفردات. وليس من الصعب أن نجد عدة أمثلة يمكن أن يُقال فيها- عن بعض الجمل الموسيقية- إنها تشير أو تصور موضوعًا ما أو انفعالاً ما أو حدثًا ما. ولكن، حتى لو اتفقنا على أن الموسيقى تتضمن مفردات بهذا المعنى، فمن الصعب أن نميز في الموسيقى أية قدرة على توجيه أفكارنا، بشأن ما يتم تصويره. ولنتأمل مجددًا المثال الذي ضربناه عن محاكاة صوت الجرس، باستخدام آلة المثلث، ومن ثم تصوير وصول زائر . فإذا كان ذلك هو كل ما تقوم به الموسيقى، فإنها لا تبلغنا بما نفكر فيه حول الموضوع الذي يتم تصويره. ويصدق ذلك على حالات أكثر تعقيدًا أيضًا. ويفسر ديريك كوك في كتابه "لغة الموسيقى" "متوالية المفتاح الصغير التنازلي **5-3-1**" بأنها تعبير عن "اطراد التناقص في بهجة الحياة" (**Cooke** 1957: 137). وهو مثال يثير حوله خلافًا كبيرًا بالتصوير في الموسيقى. وحتى لو قبلنا بأن تفسيرًا طموحًا كهذا ممكنٌ، فإن هناك مع ذلك قصورًا لا يستهان به، لو اعتبرنا الموسيقى شكلاً من أشكال التواصل. لأن هذه المتوالية الموسيقية يمكن ببساطة أن تعني تناقص بهجة

الحياة، أو أن تعني "حذار أن تحرم نفسك من بهجة الحياة". وحيث أن مفاد هذين الأمرين متناقضان، فإن الموسيقى لا يمكن أن يُنظر إليها على أنها وسيلة فعالة للتواصل أو نقل الأفكار، على الإطلاق. فهي تستدعي أفكارًا، ولكنها ليس بوسعها أن تحصر معناها في أي اتجاه معين.

وبطبيعة الحال، فإن الالتباس وعدم اليقين في الموسيقى يتم التوصل إلى حل له حين ترافق اللغةُ الموسيقى، في صورة نص أوبرالي، أو اهداء أو عنوان للمقطوعة. ومن بين المقطوعات المعروفة للموسيقى الوصفية، أو موسيقى البرنامج، مقطوعات المؤلف الموسيقي الروسي مودست موزورجسكي "لوحات في المعرض"؛ وكانت في الأصل عشر مقطوعات للبيانو، ولكن تم عزفها- من جانب الأوركسترا- على يد رافيل، حيث استلهمها موزورجسكي من معرض للوحات في سان بطرسبورج. ومن لا يعرف عنوان المقطوعات، لن يكون لديه مبرر لوصفها بهذا الاسم. ودون كتيب البرنامج، لن يتعرف على موضوعات اللوحات المختلفة بمجرد سماع الموسيقى. وكذلك الحال بالنسبة لموسيقى "بيتر والذئب" لبروكوفييف أو "كرنفال الحيوانات" لسان سان. وعلى الرغم من أن الآلات والنغمات- التي تصور مختلف الحيوانات- مناسبةٌ بصورة عامة، فإن الآلة الواحدة تقوم بأداء النغمات المتعلقة بمختلف الحيوانات. ونحن نعلم الحيوانات التي يتم تصويرها، لأننا نُبلغ بذلك عن طريق الكلمات. أما الموسيقى نفسها، فلن تكون كافية لهذا الغرض.

ولا يعني ذلك أن الكلمات تقوم بكل العمل. فالموسيقى يمكنها أن تجمل الكلمات، وتوضح معانيها، وتجعلها أكثر إشراقًا، وفي بعض المناسبات، تحولها من كلمات عادية إلى تعبيرات سامية (ومن أمثلة ذلك

المقطوعة الغنائية "القديس نقولا" من تأليف الموسيقي البريطاني بريتين).
كما أنها- على العكس من ذلك- يمكن أن تحولها إلى مهزلة (مثل بعض أجزاء مقطوعة "صلب المسيح" لستينر)، ويمكنها أن تمتزج بنص مألوف وتنفث فيه الحياة، بل تفسره (مثل "أوراتوريو المسيح" لهاندل، والذي يعد أوضح عمل من هذا النوع). ومع ذلك، فالعلاقة بين الكلمات والموسيقى ليست متساويةً بنفس القدر. فالكلمات تزيل الغموض في دلالة الموسيقى؛ ولكن إذا كانت الكلمات ذاتها ملتبسة المعاني، فليس في وسع الموسيقى أن تحل هذه المشكلة. وباختصار، فإن الموسيقى تقودها الكلمات، ولكنها لا تقود الكلمات؛ فهي لا يمكنها- في حد ذاتها- أن تنقل المعاني.

وهذا الوجه من القصور، وواقع أنه قصور بالغ الأهمية، يكشف عنهما مثلٌ معروف للغاية. فقد كتب بيتهوفن- أمام نوتة اللحن الرئيسي لآخر رباعية كتبها للوتريات- العبارة التالية: "هل لا بد من ذلك؟ لابد". وقد فهم بعض المعلقين أن هذه الكلمات تشير إلى دلالة الموسيقى التي كتبها، ومن ثم توصلوا إلى فهم أن الموسيقى تعبر عن القبول الديني أو الصوفي- صعب المنال- بالوضع البشري الذي توصل إليه بيتهوفن في ختام حياته. وقال بيتهوفن نفسه إنه كتب هذه الكلمات على النوتة في إطار حوار مع مدير منزله، الذي طلب منه المزيد من النقود. وبطبيعة الحال، فربما يكون بيتهوفن قد قال ذلك على سبيل المزاح، وقد يكون العكس صحيحًا بنفس القدر. ربما يكون قد كتب ذلك كنوع من التذكرة بأن الحاجة المادية هي التي دفعته لأن يؤلف هذه الموسيقى، التي اعتبرها- هو نفسه- أفضل موسيقى كتبها. وهذا التفسير لا ينتقص من قيمة الموسيقى التي كتبها. ولكن القضية الفلسفية التي يُبرزها هذا المثل هو أن الرجوع إلى

الموسيقى- نغماتها وتركيبها الهارموني- لن يحسم القضية لصالح أيٍّ من التفسيرين، نظرا لأن الموسيقى يمكن أن تتوافق مع أيٍّ منهما. فإذا كانت الموسيقى تنقل حقًّا الأفكار الدينية والميتافيزيقية، كما يعتقد البعض، فسيكون من المؤكد أن ما قاله بيتهوڤن قد قاله على سبيل المزاح. ونظرًا لأن هناك قدرًا من الشك في هذا الصدد، فإن ذلك يعني أن الموسيقى- في حد ذاتها- لا يمكنها أن توجه أفكارنا إلى أيٍّ من السبيلين.

إن هذا المثل بالغ الدلالة، على نحو خاص، في السياق الذي نناقش فيه هذه المسألة. فكثيرًا ما يُقال إن الرباعيات الأخيرة لبيتهوڤن أفضل الأمثلة على الموسيقى الأكثر جدية وعمقًا التي كتبها بيتهوڤن؛ ومن ثم فهي موسيقى يكون لدينا مبرر لاعتبارها أعلى قيمةً من غيرها. ويأتي تفسير هذا العمق في إطار الأفكار عن الحياة والخبرة الإنسانية التي تعبر عنها. ومع ذلك، فقد تبينًا من قبل أن الموسيقى- في حد ذاتها- لا يمكنها أن تؤيد هذا التفسير. فليس في مقدورنا القول إن الموسيقى تثبت لنا أي شيء، أو تعلمنا أي شئ، لأننا حتى لو اتفقنا على أنها تستدعي وتستثير في أذهاننا- بصورة منتظمة- أو حتى تُعبر بصورة منتظمة عن أحوال وأفكار، فليس في الموسيقى ما يقيدنا أو يلزمنا بأن نفكر فيها بهذه الطريقة أو تلك. ولو صح هذا على عمل من الأعمال الفلسفية أو العلمية، لحكمنا عليه- بلا تردد- بالفشل. وأي استدلال- سواء كان من خلال التصورات، أو من خلال التجربة، يؤدي بمن يقومون به فحسب إلى التوصل إلى أمور بينها اختلاف كبير، أو غير متسقة عن موضوع ما- لا يمكن أن يُقال عنه إنه يضيف إلى فهمنا للتجربة الإنسانية. فالاستدلال الفلسفي أو العلمي يوصلنا إلى نتيجة بقدر ما يوجهنا الرسم- الذي تخيلناه من قبل- لأن نري الشجرة أمام المنزل.

وباختصار، فحتى لو قدمنا تنازلات كبيرة لأولئك الذين يعتقدون أن الموسيقى يمكن أن يُقال إنها ذات مضمون، خلاف الأصوات الهارمونية، وقبلنا بأن الموسيقى قد تُستخدم- على نحو منهجي- للإيحاء بأفكار ومشاعر، فإننا- مع ذلك- لن يكون بوسعنا أن نخلص من ذلك إلى أن الموسيقى تشكل شكلاً حقيقيًا من التواصل ونقل المعلومات، وإن كانت كذلك، فإنها تكون أقل أهمية في هذا الصدد.

وقد أوضحت المناقشات التي قمنا بها أن قيمة الموسيقى لو كانت محصورةً في أنها تشعرنا بالمتعة، فلن يكون بوسعنا أن نفسر الاختلافات في القيمة بين المقطوعات الموسيقية التي تنشأ على تعقد بنية هذه المقطوعات ورقيها. فالموسيقى- من النوع الذي يوصف بأنه موسيقى جادة- يتضمن ما يتجاوز الموسيقى التي تتصف فحسب بأنها خفيفة وممتعة، كما أنها تتضمن ما يستحق الاصغاء له بقدر أكبر من الانتباه. ولكننا لو قصرنا الاختلاف في القيمة بينهما على تعقد بنيتهما، فإن ذلك يُسقط من الحسبان- على وجه الدقة- ما يلتمسه أكثر الناس إقبالاً على الموسيقى فيها، وهو مضمونها الذي يؤثر على عواطفهم وانفعالاتهم. ولكننا لو افترضنا أن تعقد البنية في الموسيقى له قيمةٌ بقدر ما يسهم في التأثير على الانفعالات والمشاعر، فإننا لا نحرز تقدمًا في تفسير قيمتها. كما تبينًا أن نطاق الانفعالات، التي يمكن التعبير عنها أو إثارتها، محدود؛ كما أن قيمة إثارة هذه الانفعالات وقيمة التعبير عنها أمر يكتنفه الغموض.

فالرغبة في تفسير الاختلاف بين الموسيقى الجادة والموسيقى الخفيفة- بعد فشل تفسيرها بالمتعة والانفعالات- هي التي أدت بالكثيرين إلى اللجوء لوجهة النظر القائلة بأن من الأفضل التفكير في إطار أن الموسيقى تتحدث

عن الخبرة الإنسانية وانطلاقًا منها، وأن المؤلف الموسيقي يقدم لنا وجهة نظر عن الحياة وعن التجربة الإنسانية. ولكننا تبينًا أنه على الرغم من أن ثمة قدرًا من التصوير، قد يكون موجودًا في الموسيقى، فإن الزعم الأكثر طموحًا بأن الموسيقى- على حد تعبير بيتهوڤن- يمكنها أن تقدم لنا نوعًا من الإلهام الذي تطمح إليه الفلسفة، زعمٌ لا أساس له. فالموسيقى لها مفردات (وإن كانت محدودة)، ولكنها بلا نحو. وقد نقول عنها إنها لغة، إن شئنا، ولكن ما يمكن أن تقوله عن معظم الأمور قليلٌ، كما أنها لا يمكنها أن تقول شيئًا على درجة من التعقيد. وإذا شئنا أن نطرح الأمر بقدر أكبر من الصراحة، لإلقاء مزيد الضوء عليه، فإن لغة الموسيقى ليست أكثر تقدمًا من نظام أحادي المقطع من الهمهمات الغامضة.

تفرد الموسيقى:

والنتيجة التي توصلنا إليها، بأن الموسيقى ليست لغة، ستُعتبر- في رأي البعض- محبطةً إلى حد كبير؛ ولكنها- من وجهة نظر أخرى- ليست أكثر مما نتوقع. وهناك نكتة يرددها رواد الأوبرا، تقول إن موسيقى ڤاجنرأفضل مما يبدو من أصواتها، في حين أن الأصوات الموسيقية لبوتشيني تبدو أفضل منها. والنكتة تهدف للتعبير عن فكرة، ولكن المزاح ينشأ عن استحالة فكرة أن الموسيقى يمكن أن تكون أفضل من أصواتها؛ فالموسيقى أصواتٌ على وجه التحديد. ونتيجة لذلك، فإن أية محاولة لتفسير تميز موسيقى ڤاجنر، أو عدم تميز موسيقى بوتشيني، بخلاف الكيفية التي تصدر بها

أصواتها، مصيرها الفشل. والدرس العام المستفاد هو أن كافة التفسيرات لقيمة الموسيقى، التي تتجاوز الصوت ذاته إلى المتعة أو الانفعالات أو الصور أو المثل الوهمية، لن يُكتب لها النجاح. فالموسيقى يتعين الانصات لها، ولا يمكن أن يكون هناك بديل عن هذه التجربة؛ مثلما يقدم لنا ميلرز شعرًا للشاعر الانجليزي ت. إس اليوت على أنه تطبيق لرباعيات بيتهوفن الأخيرة. فمن الصعب أن نتبين كيف يمكن أن يقال عن عمل فني إنه يتطابق تمامًا مع عمل أخر. ولو صح هذا التفسير، فإن الموسيقى ستكون- بمعنى ما- لا لزوم لها، ويمكننا- في هذه الحالة- أن نقرأ القصيدة بدلاً منها.

وهناك قدر متأصل من الصواب في الإصرار على أنه من المؤكد أن الموسيقى لا تقاس على غيرها. فكل المحاولات لتفسير طبيعة أو معنى الموسيقى بألفاظ غير موسيقية محكومٌ عليها بالفشل من البداية، لأن ما نسعى لتفسيره- ألا وهو الموسيقى- متفردٌ أو فريدٌ في طابعه. فالموسيقى تختلف عن الأشكال الأخرى من الفن. وعلى سبيل، المثل فليس من غير المعقول أو السخيف (على الرغم من أنه ربما يكون خاطئًا) أن نفكر في أن الفوتوغرافيا يمكن أن تحل محل الرسم، أو أن السينما يمكن أن تحل محل المسرح (وربما الرواية)، بلا زيادة أو نقصان، لأننا- رغم أننا قد لا نكون على يقين بشأن ما نحصل عليه من الرسم أو الدراما- فمن الواضح، بما فيه الكفاية، أن التصوير الفوتوغرافي والسينما يقدمان لنا أشياءً مماثلة. ولكن ما الذي يمكن أن يحل محل الموسيقى؟ إن هذه الطبيعة الخاصة للموسيقى تجعلها مغايرة، ولا تقارن قيمتها بناءً عليه مع غيرها. وقد نُقل عن الفيلسوف لودفيج فتجنشتاين (وكان أخوه باول فتجنشتاين عازف بيانو، يعزف البيانو بيد واحدة) ملاحظة قال فيها "من المستحيل أن أقول كل ما

كانت الموسيقى تعنيه بالنسبة لي". وقد فسر الناس هذه الملاحظة بطرق شتى، ولكن من الممكن أن نفهمها أيضًا بمعناها الحرفي تماما.

ومن ناحية أخرى، فإن تفرد الموسيقى- في هذا المقام- يمكن أن يُفهم خطأ، على أنه يعني أن دلالتها وقيمتها لا يمكن توضيحهما، على أي نحو من الأنحاء، ومن هنا جاء الشعار "الموسيقى من أجل الموسيقى". ولكن مثل هذا الشعار عرضةٌ لنفس الاعتراضات، شأن مثيله الأكثر عمومية "الفن للفن"، الذي ناقشناه باختصار في الفصل الأول. وما نحتاجه الآن إذن هو البحث عن وسيلة للتحدث عن قيمة الموسيقى، وسيلة تسمح لنا بالنظر- على نحو نقدي- في المزاعم التي يمكن أن تُقال عنها، ولا تسعى لأن تفسرها في إطار غير موسيقي.

الموسيقى والجمال:

إن تفرد الموسيقى موضوعٌ يستحق المزيد من الجهد لتوضيح جوانبه. ويتحدث بعض الناس، وحتى بعض المؤلفين الموسيقيين، كما لو أن الموسيقى هي تنقيةٌ لأشياء توجد في الطبيعة. ويشيرون لنا إلى تغريد الطيور وأصوات الرياح وأصوات الشلالات، ويقولون إن موسيقانا بالكامل هي محاولةٌ منا لجعل هذه الأشياء تحت تصرفنا. والحقيقة أن الأصوات الطبيعية ليست أصواتًا موسيقية. فتغريد الطيور وصوت الريح أو صوت مياه الشلال ليس فيها ما يشبه- من قريب أو بعيد- نقاء وتعقد تركيب أو تنوع أبسط أشكال المؤلفات الموسيقية، حتى لأوركسترا صغيرة. والشيء الوحيد

في الطبيعة، الذي يمكن أن يشكل أصواتًا موسيقية، هو صوت الإنسان حين يغني؛ فالغناء- بطبيعة الحال- هو تأليفٌ للموسيقى، فهو نشاط قصدي لا تقوم به أية كائنات أخرى غير البشر.

فليس في وسعنا إذن أن نجد أصول الموسيقى، أو أساسها، في العالم الطبيعي. ولا ينبغي لنا أن نشعر بالدهشة، لأن الأمر على هذا النحو. إن تأليف الموسيقى إنجاز، عمل أنجزه النوع البشري، بعد مراحل مكثفة من التطور. ويصدق هذا على الغناء. فلأن تدندن أو تغني بعض النغمات، فإن هذا نشاط تلقائي للكائنات البشرية؛ ولكن أن تحول هذه المجموعة من النغمات إلى لحن ممتد ومتنام تحكمه موازين ومقامات منظمة، فهو ما لا يكون تلقائيًا أو عفويًا. فالغناء- حتى في أبسط أشكاله الشعبية- أمر يتجاوز بكثير قدرة الوليد على أن يصدر أصواتًا طنانة.

والأمر الذي يؤكد الطابع "غير الطبيعي" للموسيقى، هو أن الموسيقى لا يمكن أن نجدها في أي مكان آخر غير النشاط الذي تقوم به الكائنات البشرية لتأليف الموسيقى. لماذا يُعتبر ذلك مهمًا؟ إحدى الإجابات هي أن الطابع القصدي والمنظم للموسيقى يجعلها فريدةً، كوسيلة يمكن أن تتحقق فيها القيم، وتتجسد في تجربة سمعية بحتة. والأمر الواضح هو أن جمال الصوت لا يوجد إلا في الموسيقى. ونظرًا لأن الأشياء الجميلة ذات قيمة، فإن ذلك يعني أن الموسيقى ذات قيمة فريدة من نوعها، لأنها مصدرنا الوحيد لنوع واحد من الجمال. ولا يماري أحد في أن الموسيقى لها قيمة على الدوام لجمالها. ولكن الأمر الذي يمكن أن يكون عرضةً للشك هو إن كان ذلك يشكل التفسير النهائي والكافي تمامًا لقيمتها. بدايةً، فالقول بأن الصوت الجميل غير موجود إلا في الموسيقى قولٌ منتشر على نطاق واسع.

وليس من الأمور المقنعة أن نصف تغريد الطائر بأنه موسيقى (كما ذكرتُ ذلك من قبل)، ولكن القول بأن بعض الطيور تصدر عنها ضوضاء جميلة يبدو مقنعًا. وبالمثل، فقد أصف- على نحو سليم- أحدَهم بأنه يتحدث بصوت جميل، حيث لا يُعزى الجمال لأي شيء من المعترف بأنه موسيقى، بل لصوت صادر عن بشر.

هذه الأنواع من الأمثلة يمكن أن تبدو عُرضةً للتساؤل، لأن الناس لديهم ميل قوي لأن يُساووا بين الصوت الجميل والموسيقى، ويميلون- نتيجة لذلك- إلى وصف صوت إنسان يعجبهم بأنه صوت أشبه بالصوت الموسيقي، أو يقولون عن صيحة الطائر الجميلة إنها "غناء". ولكن هناك اختلافًا ملحوظًا، ولا تخطئه العين، بين الحديث والغناء؛ كما أن صيحة الطائر ليست لحنًا، ولا هي من مقام موسيقي معين، وهي حقائق مهمة ولا جدال فيها. سمِّها ما شئت، ولكن هذه الأصوات ينبغي أن نفرقها عن الموسيقى، بمعناها الصحيح. ولكنها لا تتمايز أو تختلف عن بعضها البعض في ضوء الجمال، لأن الغرض من نفي موسيقيتها هو تبيان أنها يمكن أن تكون أصواتًا جميلة، ولكنها ليست أصواتًا موسيقية.

وفي كل الأحوال، فإن الجمال- بوصفه مصدرًا للقيمة في الموسيقى- لم يحالفه التوفيق بأكثر مما حالف فكرة المتعة. فموسيقى سيمفونية كبيرة ومعقدة التركيب ليس من المرجح- بقدر أكبر (ومن المحتمل أقل)- الاعتقاد بأنها أجمل من لحن بسيط تعزفه آلة كمان واحدة. وقد يكون من المفيد- في هذا المقام- أن نقارن بين "كونشرتو الكمان" لبيتهوفن وبين "كونشرتو الكمان" لماكس بروخ. ويبدو لي أن كونشرتو بروخ أجمل، ولكن كونشرتو بيتهوفن عمل أكثر عظمة. والأمر المؤكد أن الألحان والتوليفات الهارمونية

يمكن أن تكون غايةً في الجمال، ولكن ليس هناك من مبرر للاعتقاد بأن جمال الصوت، أو خشونته، هما العاملان الحاسمان في قضية تقييم النماذج الهارمونية، أو المفسران للعوامل التي تجعلهما يستحقان السماع. فالأبنية الهارمونية تجتذب الاهتمام بأكثر مما هي جميلة، ولكن قيمتها تكمن في ذلك. وباختصار، فقد تكون الموسيقى أكثر مصدر مألوف لنا للصوت الجميل، ولكنها ليست المصدر الوحيد له؛ كما أن كونها تمثل هذا المصدر لا يقدم تفسيرا كافيا للقيمة التي نوليها لها.

ومع ذلك، فإن ثمة قدرًا من الصواب، فيما يتعلق بهذا النهج العام في التفكير. فالموسيقى هي المصدر الوحيد للصوت "المنظّم". وإحدى الغايات التي يمكن أن تتوخاها هي تجسيد الجمال، ولكن هناك غايات أخرى. ويحدد الفيلسوف مالكولم بد Malcolm Budd عددا منها حين يقول: "تتجسد إحدى القيم العامة للأعمال الموسيقية الجميلة في توحيد مواد مختلفة ومتنوعة.. أو ما يُسمَّى الوحدة في التنوع أو الوحدة العضوية.. ومن القيم الأخرى- التي يمكن أن تتجسد في الموسيقى- الجمال والجاذبية والظرف والخيال والتمكن. والأعمال الموسيقية التي لا تشوبها شائبة، التي تجسد هذه القيم، هي نماذج للاكتمال تحظى بالتقدير في حد ذاتها" (**Budd** 1995: 171).

فهل تجسيد قيم كتلك يمثل تفسيرًا كافيًا لقيمة الموسيقى؟ من الواضح أن مالكولم بد يعتقد بذلك، طالما أنه يختم كلامه قائلا "كيف يمكن أن يُطلب أكثر من ذلك من الموسيقى، باعتبارها فنًا مجردًا؟" ولكن هناك نهجًا آخر- على الأقل- في التفكير قد يكون من المفيد استجلاؤه، ألا وهو

الموسيقى بوصفها استكشافًا لجانب من جوانب التجربة الإنسانية، هو التجربة السمعية.

الموسيقى بوصفها استكشافًا للصوت:

وُجدت الموسيقى للاستماع إليها، لا لأي غرض آخر. ومثل هذا الرأي القاطع ليس مفاجئًا ولا جديدًا، وقد يبدو عاديًا. ولكن كونه قولاً يبدو عاديًا هو في الواقع عنصر قوة، ما إن نتبين الكيفية التي يسمح لنا بها أن نضع مختلف سمات الموسيقى- التي ذكرناها في سياق هذا الفصل- في محلها. فلنفرض أن الموسيقى- في الواقع- تكتسب قيمتها أساسًا من أنها امتداد واستكشاف للخبرة السمعية. في هذه الحالة، يمكننا أن نتبين كيف يمكن أن تكون هناك فروق معقولة، ويمكن البرهنة عليها، بين إبداعات واستكشافات مختلف المؤلفين الموسيقيين، لأنها ستكون صحيحةً بالنسبة لبعض المقطوعات الموسيقية، التي تتضمن ما يستحق سماعه أكثر من غيرها. واستخدام لفظ "أكثر" هنا ليس قضية بسيطة تتعلق بكمية النغمات أو الآلات. فالمؤلف الموسيقي قد يسمح لنا بأن نكتشف- بين نوعيات الصوت تلك- النوعيات التي يمكن أن نصفها بأنها لغة مجازية، أو تنطوي على تشبيه. والأمر اللافت للانتباه في الموسيقى أنها توصف بأنها ساطعة أو محزنة، أو ذات بنية معمارية. ولا يعني ذلك أنها ترتبط- على نحو يتسم بالغرابة- بالضوء أو الانفعالات أو بالأبنية، بل يعني أن الصوت يمكن أن يتصف بخصائص أكثر تعقيدًا من مجرد خواص مثل مرتفع/ خفيض/ سريع/

بطيء، وأن بالإمكان وصف هذه الخصائص على هذا النحو. واتصافها بهذه الخصائص أمرٌ لا يتم البرهنة عليه، من خلال التحليلات التي يجريها شراح الموسيقى لدلالتها، أو الانتباه للأحوال الانفعالية التي تستثيرها لدى المستمعين، بل من خلال المؤلف الموسيقي والعازف عن طريق الموسيقى. ونحن نكتشف وجود خصائص ملفتة للانتباه، وغير عادية، من خلال الاستماع. وإذا استعرنا التعبير المستخدم في نظرية الأدب، يمكننا القول إن الموسيقى هي بمثابة "إبراز" 'foregrounding' للصوت. ففي الموسيقى، يكف إصدار الضوضاء عن أن يكون مجرد وسيلة للتعبير أو التواصل، وتصبح التجربة السمعية هي بؤرة الاهتمام عن جدارة.

وخلافًا للانطباعات الأولية، فإن هذا المطمح يمكن أن يوجد حتى في موسيقى المدرسة الأدنوية، التي تستخدم أدنى قدر من العناصر الموسيقية. فالهدف من مقطوعة المؤلف الموسيقي الأمريكي جون كيج "أربع دقائق وثلاث وثلاثون ثانية" "**33 '4**"، التي يجلس فيها عازف البيانو- طوال الوقت- دون أن يشارك في العزف، هو حث المستمع على أن يولي انتباهًا للبيئة المحيطة بالصوت، مثلما يولي انتباها للموسيقى. وقد مُنيت بالفشل- بطبيعة الحال- لأن التجربة السمعية التي يتم إبرازها (إن كانت موجودة) لم تكن ذات بنية واضحة على الإطلاق. ولم يكن بوسع العمل أن يبين لنا كيف نسمعه. ولكن المثال يوضح لنا فحسب ما نحصل عليه من موسيقى، تعرفنا بالكيفية التي ننصت بها لما نسمعه.

ويمكن للتحليل والتأمل أن يقدما لنا عونًا ما في اكتشاف خصائص مقطوعة موسيقية. والواقع أن الموسيقى- حين تكون من النوع الأرقى في تطوره- تفرض الحاجة لمصطلحات التحليل الفني لنتوصل إلى بنية الصوت

فيها ونَصفه. وعلى الرغم من ذلك، فإذا كان لنا أن نعرف أن تلك الأصوات تتميز بهذه الصفة، فإن الاستماع إليها لا مفر منه، وهذا ما ينبغي أن يكون عليه الوضع بالطبع. وقضية تفسيرات قيمة الموسيقى، كما ناقشناها حتى الآن، تتمثل في أن التفسيرات- حتى لو كانت مفيدةً في جوانب أخرى- تجعل من الموسيقى أمرًا زائدًا عن اللزوم. فهناك متعٌ أخرى لا تقل عما نحصل عليه من الموسيقى متوافرةٌ في غيرها، كما أن السمو بالانفعالات متحقق في غيرها، وما تقوله الموسيقى يمكن أن يُقال على نحو أكثر معقولية عن طريق الكلمات. والقيم التي تجسدها، كالجمال والظَّرف، يمكن أن تتجسد في فنون أخرى. ولكننا- إذا ما سايرنا الاقتراح الأخير، وحددنا قيمة الموسيقى في قدرتها الفريدة على توسيع نطاق واستكشاف التجربة السمعية- فلن نجد مثل هذه التجربة في مصدر غير سمعي، ومن ثم، فلا يمكن تفادي الاستماع بالفعل للموسيقى.

وهذا من المزايا الإضافية لنظرية الموسيقى، بوصفها إبرازًا للصوت. وكما رأينا من قبل في هذا الفصل، فإن الدلالات التي يُعبر عنها باللغة، ونميل إلى ربطها بالمقطوعات الموسيقية البحتة، تكون غامضةً دائمًا، لأنه الموسيقى- فيما يبدو- لا تنطوي على ما يوجه أفكارنا، بل- على العكس من ذلك- على ما يثير فينا أفكارًا. ولكننا يمكننا الآن أن نتبين أنه مثلما يوجه الرسام إدراكاتنا البصرية، فإن المؤلف الموسيقي والعازف يوجهان إدراكاتنا السمعية. فالاستماع للموسيقى ليس مسألة أصوات، تنصب في أُذن من يستمع إليها، بل مسألة تتعلق بالذهن الذي يوجَّه نحو مجموعة من الإدراكات. فنحن- إذا جاز لنا القول- يتم توجيهنا من خلال تجربتنا؛ كما لو كان المؤلف الموسيقي يقول "ينبغي أن تسمع على هذا النحو"، من

خلال جعلنا نستمع إليها على هذا النحو بالفعل. ويمكننا أن نشبه ذلك على النحو التالي: نحن ندخل في سلسلة من الكهوف تحت الأرض، حيث يمكن أن تسير رحلتنا في مسارات مختلفة، عبر أمكنة مختلفة الأشكال والأبعاد والمناخات والأضواء المتباينة. وكل مؤلف موسيقي هو الدليل الذي يقرر الاتجاهات التي يرشدنا للسير فيها في الكهوف. وأبعاد الكهوف وأشكالها موجودة هناك، لمن يود أن يراها بطبيعة الحال؛ ولكنها يمكن أن تُرى بهذه الطريقة أو تلك. والطريقة التي نراها بها، والطرق التي تستحق أن نراها بصورة خاصة، هي مسائل نعتمد فيها على مرشدينا.

فالإجابة النهائية عن سؤال "ما هي قيمة الموسيقى؟" هي: على الرغم من أنه عبر الموسيقى وحدها، يمكننا استكشاف أبعاد التجربة السمعية، فقد يتساءل البعض "ما المهم في استكشاف التجربة السمعية؟"، ويبدو أن الإجابة الوحيدة على هذا السؤال تتمثل في أن التجربة السمعية تمثل جزءًا من التجربة الإنسانية، وأن الموسيقى- من خلال توسيع واستكشاف هذا الجانب من التجربة- تساعدنا في التوصل لفهم أفضل لكُنه الوجود الإنساني. وبهذه الطريقة، يمكن تطبيق النزعة المعرفية الجمالية، التي أوضحناها في الفصل الثالث، على الموسيقى؛ ومن ثم، فقيمة الموسيقى العظيمة يمكن أن تُفسر مثلما نفسر قيمة أي فن عظيم.

خُلاصة:

من البديهي أن الكثيرين يستمتعون كثيرًا بالموسيقى، ومن الصحيح أيضًا أن هناك اعتقادًا واسع النطاق أنها تعبر عن بعض مشاعر البشر العميقة. ولكن أيًا من هذا الجانبين لا يفسر لنا قيمة الموسيقى. فالمتعة لا تفسر التمييز بين ما يتسم بالعمق والخفة في الموسيقى، وقد تبرر لنا تفضيل الموسيقى الأقل عمقًا. وعلى الرغم من أن الموسيقى يمكن أن توصف- على نحو صحيح- بألفاظ معبرة عن الانفعالات، فإن هذه الألفاظ تكون ذات دلالات مجازية وتشبيهية عندما تُستخدم في مجال الموسيقى. ويثير ذلك تساؤلات عما إذا كان يمكن أن يُقال عن الموسيقى إنها تعبر عن الانفعالات بالمعنى الإنساني المعتاد. وقد نسب كثيرٌ من الكتاب المهمين- في مجال الموسيقى- لها قدرة على التصوير، وأنها لغة. وعند تفحص ذلك، نتبين أن قدرة الموسيقى على التصوير محدودة، وتعتمد على التداعيات الاصطلاحية لها. ويُبين تشبيه الموسيقى باللغة- على أفضل تقدير- أن الموسيقى لها مفردات، ولكنها لا تحتوى على تركيبات نحوية. وهذا يعني أنها- على الرغم من مما قد تثيره فينا من أفكار وانطباعات- فإنها لا تمتلك القدرة على التواصل، مثل الأشكال الأصيلة من التواصل.

وعلى الرغم من ذلك، فإن صلةً من نوعٍ ما يمكن أن تُعقد بين الموسيقى والنظرية المعرفية. فالموسيقى لها وضعٌ خاص بين أشكال الفن، لأنه في حين أن التصوير الفوتوغرافي يمكن أن يحل محل الرسم، أو تحل السينما محل المسرح، فلا يوجد ما يمكن أن يحل محل تجربة سماع الموسيقى. وفضلاً عن ذلك، فإن الموسيقى متفردة، لأنها تمدنا بأبنية ممتدة من

الأصوات المنظمة التي يمكن- من خلالها- أن نستكشف التجربة الإنسانية. ولكن الجانب الذي نستكشفه من التجربة الإنسانية ليسَ الحياة الانفعالية أو الفكرية، بل التجربة السمعية، تجربة السماع ذاتها.

لمزيد من القراءة في موضوع الفصل، انظر:

Philip Alperson (ed.), **What is Music?**

P. Kivy, **The Corded Shell**.

Anthony Storr, **Music and the Mind**.

5
من الرَّسم إلى السِّـينما

خصصنا الفصل السابق للموسيقى، ويُعد الأول من بين الفصول التي تضمنها كتابنا عن أشكال بعينها من الفن، نظرًا لأن الموسيقى يُعتقد- في كثير من الأحيان- أنها الفن في أنقى صوره. ولكن من المعروف أن كلمة فن ترتبط- بشكل آخر من الأشكال الفنية- ألا وهو فن الرسم. وعلى حين أن فكرة التصوير من الأفكار الخلافية، حين تُطبق على الموسيقى، فإن النزعة التصويرية- أي النظرة القائلة بأن الفن، في أفضل حالاته، هو منهج في التصوير؛ وأن التصوير أحد الوظائف الرئيسية للفن- تجد أفضل تجسيد لها حين تُطبق في فن الرسم. وفي أكثر صورها شيوعًا، فإن النزعة التصويرية وجهة نظر معيارية، لأنها تقود الناس إلى أن يُعلقوا قيمةً سامية على البورتريهات التي تشبه الناس في الحياة، تمامًا شأن تلك الرسوم لروبنز وفليسكويث؛ وهي تتساءل عما إن كان هناك فن حقيقي، على سبيل المثال في الرسوم والتماثيل التجريدية. وثمة اعتقاد منتشر على نطاق واسع في الواقع بأن هناك صلة مهمة بين التصوير، الشبيه بما هو موجود في الحياة، وبين القيمة الفنية. وقد كان الفهم التاريخي لتطور فن الرسم يهيمن

عليه- منذ أمد طويل- تصور يقول إن تقدم الفن يتوقف على التحسن المطرد في أساليب التصوير. والنزعة التصويرية Representationalism لا تفتقر إلى أنصار بين فلاسفة الفن. وعلى حين أن أفلاطون يذم الفن، لأنه ليس أكثر من إعادة إنتاج لمظهر الأشياء، فإن أرسطو يجعل من تصوير الأشياء الطابع المميز لما نسميه فنًّا. ويتبنَّى بعض الفنانين المشهورين بقوة أيضًا وجهة نظر تصويرية. وعلى سبيل المثال، فقد نُقل عن المثَّال الفرنسي رودان قوله "إن العنصر الوحيد في الفن هو نسخ ما تراه. والمتاجرون بعلم الجمال يقولون العكس، وكل نهج مخالف لذلك مهلك" **(Goldwater and Treves** 1976: 325). ولكن، كما سنبين، فبالرغم من أن التصوير- كما هو واضح- مهم في فن الرسم، فإن النزعة التصويرية لا تفسر على نحو كافٍ قيمته. وحتى لو اعتبرناها نظرية وصفية، فإنها ستكون غير صحيحة فيما يتعلق بالفنون المرئية. ولن يكون بإمكاننا أن نقدر قيمة الفنون المرئية إلا بعد أن نتبين أخطاء النزعة التصويرية. والخطوة الأولى في هذا السبيل هي أن نتأمل عن كثب فكرة التصوير.

ما التصوير؟

يشوق الفكرة الشائعة عن التصوير- حتى في الفنون المرئية- قدرٌ من الخلط يصل إلى حد التناقض. وبدايةً، فهناك قدرٌ من عدم التحدد منتشر على نطاق واسع بشأن العلاقة بين التصوير representation والنسخ copying. ويمتدح الناس البورتريهات ورسوم المناظر الطبيعية التي تنقل

الواقع بدقة. ولكنهم يفترضون أيضًا أن الفنانين العظام لا يكتفون بنسخ ما يرونه، ويتوقعون منهم أن يقدموا تفسيرهم الشخصي لها (ويعتقد الكثيرون أن الفن يكمن في هذا التفسير). ولديهم شكوكٌ بشأن مزايا الفن التجريدي، ويتشككون ـ في الوقت ذاته ـ في إن كان التصوير الفوتوغرافي فنًّا، طالما أنه يكتفي بمجرد نقل ما هو موجود أمام الكاميرا، اعتمادًا على أسباب تتعلق بالعِلّية أو الأسباب الطبيعية.

ولكن، فلنتأمل هذا الافتراض الأخير. ففي الفصل الثالث (وفي سياق مختلف)، تبينًا أن أية صورة فوتوغرافية لا بد أنها التقطت من زاويةٍ ما، وأن اختيار الزاوية يكون حاسمًا بالنسبة للصورة. ولكن هذا الاختيار، الذي يقوم به المصور، لا يمكن أن يتحدد من خلال الأسباب الطبيعية التي تلعب دورًا في التصوير الفوتوغرافي، كما أنه لا يتحدد بما يوجد أمام المصور. ومن ثم، فتلك إحدى الوسائل التي يمكن لفن المصور أن يحدد بها نتيجة الصورة التي يلتقطها، وهناك وسائل أخرى يمكن أن يستخدمها، مثل درجة التعرض للضوء، ونوع الورق الحساس، على سبيل المثال؛ أيضًا مع ملاحظة أن الصورة النهائية ـ على الرغم من أنها تصويرية ـ إلا أنها لا يلزم أن تكون صورةً طبق الأصل من الواقع. وعلى سبيل المثال، فهي يمكن أن تكون "أبيض وأسود"، في حين أن العالم المحيط بنا لا يكون ـ في أغلب الأحوال ـ "أبيض وأسود". وهذا الواقع المألوف يبين أننا، حين ننظر إلى الصورة بالأبيض والأسود، فإننا لا ننظر إلى نسخة طبق الأصل مما تصوره، أو أن فكرة "نسخة طبق الأصل" فكرة غير مؤكدة، في حد ذاتها.

ويصدق ذلك على فن الرسم. فنحن نميل ـ إلى حدٍّ ما ـ إلى التفكير في التصوير على أنه نَسخ، لأن ما هو متعارف عليه وسائد في فن الرسم كان ـ

لأمد طويل- هي توخي الدقة في الصورة أو الرسم، بما يتفق مع الواقع. ولكن الأمر لا يلزم أن يكون على هذا النحو. فالرسوم- في الفن المصري القديم- تبدو لنا، في كثير من الأحيان، غير مألوفة وبدائية، إلى حدٍّ ما، كما لو أن الفنانين لم يتمكنوا من رسمها على نحو أفضل. ويرجع هذا الاختلاف- في جانب منه- إلى اختلاف العُرف المتبع في التصوير. فالفن المصري القديم كان يعمل على أساس مبدأ أن كل جزء من الإنسان ينبغي أن يتم تصويره من الزاوية التي تكون رؤيته منها أفضل ما يكون. ومن ثم، فعلى حين أن الوجه يظهر من الجانب، فإن الصدر يظهر من الأمام، والرجلين والقدمين من الجنب. والنتيجة أن الجسم- في مجمله- لا يكون من النوع الذي نراه، ولكن سوف يكون من الخطأ أن نخلص من ذلك إلى أن هناك خطأً في التصوير. فكل ما هنالك هو عُرف مختلف في التصوير، أو قواعد مختلفة متعارف عليها في التصوير. ربما تكون الأعراف المتبعة لدينا أكثر قربًا من الطبيعي، ولكن كونها طبيعية لا ينبغي أن يجرنا إلى التفكير بأنها أكثر قدرة على التصوير.

ولا يعني ذلك أن اكتشاف المنظور، وتقصير الأبعاد في المنظور، واستخدام الظل والإضاءة، لم تكن اكتشافات مهمة، زادت إلى حدٍّ كبير من قدرات الرسام. ولكن مؤرخ الفن المشهور إرنست جومبريتش يقول- في كتابه "الفن والوهم"- إن قوة موهبة الرسام ليست في إعادة إنتاج ما هو "هناك"، بل في خلق انطباع مقنع بأننا نرى ما يصوره. وحتى أكثر أشكال التصوير قُربًا من الواقع الحياتي، ليس بوسعنا الاعتقاد بأنها مجرد نُسخ منه. ذلك أن مبدعيها يتبعون أعرافًا تحدد كيف يمكن تصوير الأشياء، وكيف يستخدمون الأساليب التي تحملنا على رؤية الأشياء بطرق معينة. ومن أمثلة

ذلك الرسام الانجليزي جون كونستابل، أقرب الرسامين إلى الطبيعة، الذي تعد لوحته "عربة القش" من أشهر اللوحات وأحبها إلى الناس، حيث يستخدم درجات من الأزرق والأخضر لا وجود لهما في السماء ولا في الخضرة الطبيعية. وأي وصف للطبيعة، يسعى لمجرد نقل نسخة منها، لن يكتب له النجاح؛ ويرجع ذلك- في جانب منه- إلى أن أية عملية نسخ للطبيعة لا بد أن تتضمن اختيارًا ما، كما أن هذا يرجع- في جانب منه- إلى أن عمل الفنان لا بد أن يعكس إمكانيات التصوير المتاحة للرسام.

وحقيقية ذلك تتضح بجلاء إذا ما اتجهت أنظارنا إلى مجال من الفنون المرئية يحظى بشعبية كبيرة، وهو الرسوم المتحركة. فمن الصعب أن يتمسك أحدٌ بفكرة أن التصوير فيها هو نوع من النسخ، أو حتى إنتاج نسخة شبيهة. فلا وجود لفأر يشبه "ميكى ماوس". ومع ذلك، فإن طبيعته التصويرية لا مراء فيها، حتى إذا قال البعض إن الصور المتحركة شكل فني متدنٍ للغاية، ولا ينطبق ما ينتج عنه على الفن بمعناه الصحيح، ويمكن الاستشهاد بالكثير من أعمال التحت والرسم والحفر الشهيرة لتأييد وجهة النظر هذه. ومن الخطأ البين الاعتقاد بأن التصوير في الفنون المرئية هو ببساطة نسخ لما نراه.

التصوير والقيمة الفنية:

تترجم كلمة Mimesis الإغريقية، التي يستخدمها كثيرًا فلاسفة الفن، بعدة ترجمات منها "تشابه" و"نَسخ" و"تصوير" وتقليد. ولكن التفكير

في هذه الكلمة من شأنه أن يفضي بنا- في نهاية المطاف- إلى رفض النزعة التصويرية. وواقع أن الرسوم المتحركة والنحت يمكنهما أن يبتعدا عن أي فكرة عن التشابة أو المماثلة، دون أن يكفا عن أن يكونا فنًا، من شأنه أن يجعلنا نفكر في إمكانية أن يكون بمقدور الفن- باستخدام الأساليب الفنية المرئية- الابتعاد عن التصوير تمامًا. إن المتأثرين بالنزعة التصويرية الساذجة يشكون في بعض الأحيان من أن الوجوه والشخصيات، فيما يسمى الفن الحديث، لا تشبه ما يوجد في الواقع (من المحتمل أن هذه السمة لا تقتصر على المرحلة الحديثة، ويبدو من المحتمل أن أولئك الذين تربوا على الرسوم المغالية في الواقعية، مثل رسوم البريشت ديرر وهانز هولباين، يعتقدون نفس الاعتقاد فيما يخص رسوم إلجريكو، الحافلة بالخروج عن المألوف). ويدعونا المؤرخ جومبريتش- في كتابه "قصة الفن"- ردًا على مثل هذا النوع من الشكوى- لأن نقارن بين لوحة بيكاسو "دجاجة وصغارها" وبين لوحته التي رسمها في وقت سابق "الديك". فاللوحة الأولى تبدو كما لو كانت رسمًا توضيحيًا في كتاب "التاريخ الطبيعي" للعالم الفرنسي جورج بافون، فيما الثانية كاريكاتورية تتسم بالغرابة. ويطرح جومبريتش هذه النقطة قائلاً إنه- انطلاقًا من اللوحة الأولى- لن ينكر أحد قدرة بيكاسو على التصوير الشبيه بالواقع. وبعد علمنا بذلك، وحين ننظر إلى اللوحة الثانية، ونتبين أنها لا تشبه الديك في شيء، فسيكون من الغباء أن ننبذها؛ وسنتساءل- بدلاً من ذلك- عما يسعى بيكاسو لفعله. ووفقًا لما يقوله جومبريتش، فإن بيكاسو لم يكتف بأن ينقل مظهر الطائر، بل أراد أن يبرز عدوانيته، وصدغه وحمقه. ويقدم لنا الرسام الإنجليزي لورنس لوري مثلاً آخر؛ ففي معظم لوحاتة المشهورة، يرسم الناس بأسلوب طفولي، ويبدو الأشخاص

في الرسوم كما لو كانوا عصيًّا تتحرك حاملةً ملامح أشخاص. ولكن رسومه السابقة للرجال العرايا تبين أن هذه الطريقة التي اتبعها هي مسألة اختيار من جانب الفنان. ومن ثم، فإننا لن نتذوق هذه الرسوم على النحو الصحيح، ما لم نتبين السبب في هذا الاختيار.

وتفسير جومبريتش للوحة بيكاسو الكاريكاتورية يبرز فرقًا مهمًا، تميل النزعة التصويرية لتجاهله. وهو الفرق بين تصوير أي شيء ونقل مظهر أو شكل الشيء. فأولئك الذين يفضلون الفن التصويري، يقصدون أنهم يفضلون الرسم الذي ينقل- على نحو جيد- مظهر الأشياء. ولكن "النقل الجيد" ليس أمرًا متعلقًا بنسخ مظهر الأشياء. فما يفعله الرسام هو خلق انطباع مقنع بأن ما نراه هو الشيء. ويوضح مثَل بيكاسو أن إبداع التشابه هو أحد أغراض التصوير فحسب. وهذا الديك الكاريكاتوري لا يشبه الطائر الذي رأيناه، بل يجذب الانتباه لبعض خصائصه، ولكنه يظل مع ذلك تصويرًا. ويوضح ذلك أن التصوير يمكن أن يخدم أغراضًا أخرى، بخلاف الإبداع المتمثل في الشَّبَه بين الرسم والشيء الذي يُرسم. فإذا كان الأمر على هذا النحو، فربما يمكن الوفاء بهذه الأغراض الأخرى بوسيلة أخرى غير التصوير. وفضلاً عن ذلك، إذا كانت تلك الأغراض تتضمن بعض الأشياء الأكثر قيمة، بالنسبة للفنون المرئية، فسيكون لدينا مبرر لأن نستنتج أنه مهما كان التصوير مهمًا وشائعًا في تاريخ الفنون المرئية، فإن النزعة التصويرية- وهي المذهب الذي ندرسه هنا- تعتبر نزعة خاطئة.

وعندما نتأمل المزيد من أمثلة التصوير، فإن أغلب الرسوم في أوروبا في العصور الوسطى هي رسوم دينية، في الموضوعات التي تستوحيها، وفي أهدافها. والهدف من كثير منها هي أن تُعرف المؤمن، الذي لا يعرف

القراءة والكتابة، بالتعاليم التي تتضمنها قصص الكتاب المقدس ومبادئ المسيحية وتاريخ الكنيسة؛ لا سيما تاريخ قديسيها وشهدائها. وهي لا تستهدف أن تكون تعليمية فحسب، طالما أنها تسعى أيضًا إلى أن تكون ملهمة، وأن تُذكر من ينظر إليها بالرحمةالإلهية. ومن الأمثلة الجديرة بالاهتمام على ذلك لوحة "المهد"، وهي لوحة من أعمال الحفر للفنان الألماني دورَر (ويعد دورَر اختيارًا مناسبًا على نحو خاص في هذا الصدد، لأن لوحاته تنقل بوضوح، وعلى نحو ممتاز، مظهر الأشياء). ويمثل رسم الحفرحظيرةً متهالكةً يظهر فيها يوسف النجار في صورة فلاح مسن يستخرج الماء من بئر، وفي مقدمة اللوحة- عند الركن الأيسر- تظهر مريم العذراء وهي تحمل الطفل يسوع. وهناك رسوم أخرى هامشية، يظهر فيها راع بصحبته ثور وحمار، وفي ركن قصي في السماء، يظهر ملاك. واختلاف الحجم بين هذه الشخصيات التقليدية، المرتبطة بميلاد المسيح، وبين المنزل، ملفتٌ للنظر، ولكنها مضللة إلى حدٍّ ما؛ فلم تكن اللوحة لتعبر عن مشهد المهد لولا ظهور الراعي والملاك. فما فعله دورَر تحقق من خلال تصوير منزل عادي من المنازل الشائعة في شمال أوروبا، لينقل جو ليلة ميلاد المسيح. ونفترض أن الهدف كان تعميق فهم الناس- في البلاد التي استهدفتهم اللوحة- لإقناعهم بأفكار المسيحية.

ولنقارن لوحة دورَر باللوحة رقم 14 للرسام الأمريكي جاكسون بولوك، وهي لوحة نتجت عن أسلوب بولوك المعروف في الرسم، الذي عرف في وقت لاحق باسم "حركة الألوان painting action"؛ وفي هذا الأسلوب، توضع اللوحة الفارغة على الأرض، ويتم الرسم عليها عن طريق الرش والتنقيط، لينتج عن ذلك تشكيلات ملفتة للنظر، وغير

معتادة. وعند النظر إليهما للوهلة الأولى، تبدو هاتان اللوحتان مختلفتين تمام الاختلاف؛ فلوحة بولوك وليدة التلقائية المتعمدة، وتم الانتهاء منها بقدر من السرعة، في حين أن لوحة دورَر نتيجة لساعات من العمل الشاق. ودورَر تصويري لدرجة تفوق المعتاد، في حين أن لوحة بولوك غير تصويرية بالمرة. ولكن، على الرغم من هذه الاختلافات التي لا تخطئها الأنظار، فمن الممكن أن يُقال إن إن العملين يهدفان لنفس الغرض. فالكثير من الأعمال- التي تُعرف باسم "التعبيرية المجردة"، والتي تعد رسوم بولوك مثلاً لها- قد تأثرت بالتصوف الشرقي. وكلٌ من التلقائية في العمل، والنماذج العشوائية الناتجة عنها، يُعتقد أن له قيمة لأنها تهز نظام الأفكار المسبقة. فنحن نُضطر لرؤية فوضى بصرية، بدلاً من النماذج المرئية، ونرى من ثم الطبيعة غير المحددة، بل غير الواقعية لعالم الظاهر. واستخدام المرئي لخلق انطباعات عن اللاواقع لهو أشبه بالأسلوب الذي تتبعة البوذية لتزلزل أفكارنا المسبقة، وصولاً للتنوير الروحي. وقد يُعتقد أن رسوم التعبيرية المجردة كأنها معادل للمسائل التي لا حل لها لدي طائفة الزن، وهي المسائل أو الاسئلة التي تُطرح على المستجَد في الانضمام إليها، من أمثلة "ما هو صوت التصفيق بيد واحدة؟" (وبطبيعة الحال، فإن ابتداع صور الزن، أو الزنجا، هو في أغلبه نوعٌ من فن الخط التجريدي الذي يمثل جانبًا مهمًّا في ممارسات طائفة الزن البوذية).

وإذا فسرنا رسوم دورَر وبولوك على هذا النحو، فإنها- رغم الاختلاف الكبير بينها- تشترك في نفس الغرض، وهو أن تجعل الناس يشعرون بالحقائق الروحية التي تكمن وراء التجربة الحياتية اليومية. وليس من المهم تمامًا هنا إن كان الهدف الروحي الذي وصفناه يتناسب مع كل

منهما. وتوضح اللوحتان أن ما تهدفان إليه- على أية حال- هو تحقيق نفس الغرض الفني، سواء باستخدام وسائل تصويرية أو وسائل غير تصويرية. ويوضح ذلك أننا لا ينبغي أن نفكر في أن التصوير هو الهدف الوحيد أو حتى الرئيسي للفنون المرئية، وإن كان وسيلة بارزة لذلك. وإذا تبينا ذلك، فإننا نرفض النزعة التصويرية، لأن الوسيلة تكون لها قيمة وفقًا للغاية التي تخدمها. وبطبيعة الحال، يظل الوضع هو أن التصوير رصيدٌ مهم في تجارة الفنانين في الفنون المرئية، ولا تعني مناقشاتنا السابقة إنكار ذلك.

وحتى أنصار المدرسة السريالية، وهي المدرسة التي ربما يكون أشهر ممثليها سلڤادور دالي، الذي دأب على رفض فكرة نقل مظهر الاشياء، يستخدمون على نحو مكثف التصوير، على نحو غير مألوف. وما نستدل عليه من ذلك هو الرسم ليس كله تصويرًا مرئيًّا، ولكن التصوير قيمة كبيرة بين الوسائل المتاحة للفنان في الفنون المرئية، ولكنه ليس القيمة الوحيدة.

ولكي نتفهم القيمة التي نلمسها في الفنون المرئية، يتعين علينا أن نستكشف الأساليب الفنية الأخري كذلك. والنتيجة التي نتوصل إليها هي ضرورة التساؤل عن الأغراض التي يخدمها كل من التصوير والأساليب الفنية الأخرى.

ويعيدنا ذلك إلى الموضوع الرئيسي لهذا الكتاب: ما هى الغاية المثلي التي يمكن للفن أن يخدمها؟ والإجابة التي تقدمها لنا النزعة المعرفية الجمالية هي "إثراء الفَهم البشري". فهل بإمكان الرسم أن يفعل ذلك؟ وكيف يتم ذلك؟

الفـن والمرئي:

علق كونستابل على لوحة جديدة- عن منظر في لندن- بأنها ليست فنًّا، لأنها تتضمن خداعًا بصريًّا، في حين أن الفن يمتع الناس، لأنه يذكرهم ولا يخدعهم (quoted in E.H. Gombrich, **Art and Illusion**). وما يكشف عنه هذا التعليق هو افتراض أن الهدف من الفن هو الإمتاع، والمسألة الوحيدة التي تشغل بال كونستابل هي الطريقة التي يتم بها ذلك؛ هل عن طريق التذكير بشيء، أم عن طريق خداع العين. ومن المحتمل أن يشاركه هذا الافتراض قطاعٌ عريض من الناس.

ومع ذلك، فقد بينًا- في الفصل الأول- أن ذلك يتضارب مع الممارسة الاجتماعية اليومية؛ فأعمال الخيال لا تُقيَّم وفقًا للمتعة التي توفرها. ومن أوضح الأمثلة على ذلك أن أعمال الرسم بالقلم والرسم بالألوان والتصوير والسينما- التي تستهدف المتعة وتوفرها- تكون أعمالاً تتسم بوجود عناصر عُري فيها. ولكن مثل هذه الأعمال لا يتمسك أحدٌ بأنها المنتجات الرئيسية لعالم الفن. وبطبيعة الحال، فسيُقال عن حق أن هناك متعًا مغايرة لدغدغة المشاعر الجنسية. ولكن هذا ليس موضوعنا، وقد أوضحت المناقشات- التي أجريناها في الفصل الأول- أنه لا سبيل للتمييز بين المتع التي تسمح لنا بأن نتمسك بأن قيمة الفن تكمن في المتعة التي نحصل عليها منه، وأن نتمسك- في نفس الوقت- بأن هناك اختلافًا بين الفن الجاد والفن الذي يتسم بالخفة. ونحن في غنى عن أن نعيد ما ذكرناه من قبل، لكي نوضح أنه ينطبق- بنفس القوة- على ذلك الفرع من الفنون، ألا وهو فن الرسم، في حالتنا هذه.

وقد يكون البعض ممن اقتنع بما طرحناه في الفصل الأول- على الرغم من ذلك- ممن لا يرغبون في التخلي عن فكرة أن قيمة الفنون المرئية (أو جانب منها) تكمن في المتعة التي تحققها لنا، وقد يؤكد- على الاقل من هذا الجانب- على المهارة التي يتمتع بها الفنان، فكلما كان الفن عظيمًا، كانت المتعة أكبر. وتاريخ الفن الغربي- من نحو عام 1400 وحتى عام 1900- هو تاريخ اكتشاف سلسلة من الأساليب الفنية في استخدام المنظور والتكوين واللون، وغير ذلك من الإنجازات التي جعلتها هذه الاكتشافات ممكنة. وكانت مهارات الرسامين العظام، والآثار التي أنجزوها في رسومهم ولوحاتهم، رائعة حقا. ويمكننا القول إنها أعمال تسر الناظرين، وسواء سمينا ابتهاجنا بها، أو لم نسمه، متعة، فالواقع أن قيمتها ترجع- في جانب منها- إلى أنها ممتعة.

وعلى الرغم من أن هذا صحيح، إلا أنه يتضمن نصف الحقيقة. لقد امتلك البشر الكثير من الأساليب الفنية المدهشة، ولكن قضية القيمة- التي نعلقها على تلك الأساليب الفنية- تظل غير محسومة، إلى أن نعرف كيف يمكن أن نستخدمها في الإنجاز. ويتضمن سجل جينيس للأرقام القياسية قائمة بالكثير من الإنجازات التي لم تصبح ممكنةً إلا عن طريق التمكن من مهارات نادرة، وتفوق المعتاد، أنجزت أهدافًا تافهة إلى حدٍّ بعيد. وعندما نتأمل القدرة الملحوظة لبعض الرسامين لتجسيد قيم ملموسة في صور مرئية- بأن ينقل بصريًا إحساسًا عن الكيفية التي نشعر بها بالأشياء- فقد نتساءل أيضًا عما إن كان ذلك يخدم أي هدف له قيمة. ويمثل التصوير جانبًا من الإجابة؛ فالقدرة التصويرية زادت إلى حدٍّ كبير نتيجة لذلك. ولكننا- في القسم السابق- توصلنا إلى مبرر لأن نستنتج أنه إذا كان لنا أن

نفهم قيمة الرسم على نحو صحيح، فإن التصوير ينبغي أن يُنظر إليه- في حد ذاته- على أنه وسيلة لتحقيق غاية أخرى. فنحن نفترض أن معظم الرسوم التصويرية تتصف بأن لها هدفًا جادًّا، ونشعر لا شك بالإعجاب بالمهارة الكبيرة التي تتبدى فيها. ومن ثم، فمهمة النظرية المعيارية هي أن تقدم تفسيرًا لهذا الفرض.

إذن، فالسؤال الآن هو: لماذا نُقدر المهارة العظيمة في الرسم؟ لم يتم الاعتراف بأهمية هذا السؤال- في تاريخ الفن- إلا في وقت متأخر نسبيًّا. وعلى مدى تطور الفن، كانت للرسم وظيفة اجتماعية واضحة- في زخارف الكنائس والأبنية المهيبة والمباني الرسمية ولوحات الرسوم الشخصية وغيرها- إلى حد أن التساؤل عن سبب وجود الفنون المرئية لم يثر إلا بالكاد. وعلى حد قول جومبريتش، ففي تلك الأيام الخوالي "لم يشعر أي فنان بالحاجة للتساؤل عن السبب في أنه أتى للعالم على الإطلاق. فقد كان عمله- من عدة أنحاء- يتحدد بما يطلبه الآخرون. كانت هناك دائمًا مذابح في الكنائس لتُرسم وتُزين، وهناك من يرغب في أن تُرسم له لوحة تحمل صورته، وكان الناس يرغبون في شراء اللوحات ليزينوا بها قاعات الاستقبال في منازلهم، ويطلبون اللوحات الجدارية لڤيلاتهم. وفي كل هذه الأعمال، كان بإمكانه أن يعمل وفقًا للنهج المتفق عليه سلفًا، بدرجات متفاوتة. وهو يقدم السلع التي يطلبها الزبون. صحيحٌ أنه كان بإمكانه أن يعمل بلامبالاة، أو يعمل بإتقان، لينتج قطعًا فنية رفيعة المستوى، ولكنه كان آمنا على حياته بدرجات متفاوتة. ولكن هذا الإحساس بالأمان هو ما افتقده الفنانون في القرن التاسع عشر" (**Gombrich** 1977: 397).

ويحدد جومبريتش عدة أسباب تاريخية لذلك، من بينها اختراع التصوير الفوتوغرافي، الذي فرَّق بين الفنان وجمهوره، وأدى إلى إثارة التساؤلات عن مبرر وجود الرسم كمهنة. ومثل هذه التقديرات للتطورات التاريخية مهمةٌ لفهم العلاقة بين قيمة أشكال الفن السائدة في أي عصر من العصور؛ ولكن السؤال الذي نطرحه هنا ليس سؤالا تاريخيًّا، حيث يمكن أن يطرح في أية مرحلة تاريخية، وهو التساؤل عن إن كانت مهارة الرسم ذات قيمة، وإلى أي مدًى تكون ذات قيمة؟ وحين نضع خريطة تاريخية للتغيرات في مفاهيم الناس عن دور الفن، فقد يلقي ذلك الضوء على الإجابات التي نقدمها على هذا السؤال. ولكن ذلك- في حد ذاته- لا يقدم لنا إجابة عليه، لأن هناك فترات شهدت المغالاة في تقدير قيمة هذه المهارات والقدرات لدى الرسام، وفترات أخرى شهدت التقليل منها.

وما يتطلبه الأمر منا هو القيام بدراسة للقضايا التي أثيرت في فصل سابق. ففي الفصل الثالث، خلُصت المناقشة إلى أن القيمة الاجتماعية التي تُعزى للفن تسوغها درجة زيادة الفن لفهمنا للتجربة الإنسانية. وقد نتساءل هنا، بناءً على ذلك، عما إذا كانت الفنون المرئية تقوم بذلك أم لا. وأحد السبل الواضحة التي يمكن بها أن تكون الفنون المرئية على هذا النحو، هو أن تزيد من الخبرة البصرية ذاتها. وقد يبدو مثل هذا الاقتراح تافهًا؛ فهو اختزالٌ للرسم إلى مستوى أن يكون مجرد تصميمات ملونة. والواقع أن بعض هذه الاتهامات تكمن في كثير من الانتقادات للفن الحديث، لا سيما ما يُسمَّى الفن التجريدي- الذي نحَّى جانبًا قرونًا من الإنجاز في فن التصوير، لمجرد أن ينجز تصميمات مرسومة، وقد لا تتوفر فيه حتى- في بعض الأحيان- مثل هذه التصميمات. وعلى سبيل المثال،

فالكثير من رسوم الفنان الأمريكي من أصل روسي مارك روتكو، التي تحظي بتقدير كبير، هي مجرد بقع لونية كبيرة. ومع ذلك، فإن التصوير واستكشاف ما هو مرئي، على وجه الدقة، كانا- منذ أمد بعيد- مجال بحث تاريخ الفن. وإذا كان هذا البحث لم يصل إلى الوعي بذاته إلا في الآونة الاخيرة، فإن ذلك لا يعني أنه كان غائبًا بالمرة.

وفضلاً عن ذلك، فثمة مبرر سليم لاعتبار استكشاف ما هو مرئي، بالتحديد، إنجازًا، أيًا ما كان رأينا في الفن الحديث. وفي الفصل السابق، أوضحنا أن الموسيقى البحتة يمكن أن تُفهم على أنها إبراز لما هو سمعي. وتبينًا- في القسم الأول من هذا الفصل- أن من الخطأ التفكير في التصوير على أنه مجرد نَسخ. فالرسامون لا يمكنهم أن ينقلوا نسخة فيما يرسمونه فحسب. ولا يمكن التفكير فيهم على أنهم يقدمون معلومات مرئية "خام"، يشاهدها المشاهد، حيث يتعين على الرسام أن يختار من بين الاشياء المرئية. ويُسهم عقل المشاهد بما هو غائب في الصورة. وبهذه الطريقة، تدخل المعرفة السابقة في تصورنا للصورة المرسومة. لكن هذه المعرفة السابقة يمكن أن تكون أيضًا عامل تشوية لما هو مرئي، لا سيما إذا كانت معرفة الرسام ومعرفة المشاهد كذلك. وهو ما حدث في حالة الرسوم المصرية التي أشرنا إليها في بداية هذا الفصل. فالرسام يعرف الذراعين والرجلين، وكيف يكون رسم الوجه الجانبي، ويجمع هذه العناصر جميعًا في التصوير؛ ولكن النتيجة ليست ما تبدو عليه الأشياء عادةً على الإطلاق. ولا يمكن للمرء بسهولة أن يوقف كافة مفاهيمه البصرية المسبقة، ولكنه ما إن يتحرك في هذا الاتجاه حتى يتراجع التصوير الحقيقي المبني على تشابه الرسم مع المرسوم. وقد كان الانطباعيون مدركين بوعي لهذا الواقع المتمثل في أن نولي

لمعظم الأشياء التي نراها اهتمامًا عن كثب، وأن نستقبل فقط الانطباع الوقتي لمظاهرها. وكانوا يعلمون أن الضوء المبهر والظل العميق يمحوان بعض الملامح المرئية، ومن ثم سعوا لأن يستفيدوا من هذه الظاهرة في لوحاتهم؛ ومن بين النتائج التي ترتبت على ذلك التخلي عن الواقعية، حيث طُمست بعض الملامح التفصيلية. ومن الأمثلة الواضحة على ذلك لوحة الرسام الانطباعي الفرنسي كلود مونيه "محطة قطار سان لازار". والموضوع الذي نتوقعه- كما هو واضح من العنوان- هو صورة لمحطة قطارات، حيث نجد أن منظر المحطة يكاد يختفي وسط الضباب والدخان وأشعة الشمس.

لكن إبراز ما هو مرئي لا يتعارض مع الفن التصويري. فلوحة الرسام البريطاني جيمس ويسلر، الشهيرة باسم "والدة ويسلر"، لوحة تصويرية عبارة عن بورتريه لوالدة الفنان. ويكشف عنوان اللوحة أننا سنرى لوحة لسيدة من زاوية بصرية بحتة. وهذا هو السبب في أن اللوحة تفتقر إلى عمق البُعد الثالث. ولذا، فمن الصحيح أن الهدف الرئيسي للّوحة هو إبراز المرئي، وجعل كافة المدركات المسبقة- عن الكيفية التي تبدو بها الأشياء- مجردة؛ ولذا، فإن الالتزام المخلص بالتصوير فيها يحتل الدرجة الثانية من الأهمية. فالرغبة في رفع مستوي الوعي باللون، أو لفت الانتباه لتصميمات بدائية- كما هو الحال في لوحات ڤان جوخ وجوجان- قد تكون دعوة للتحرر في التصوير. وإذا دأبنا على الإصرار على أولية التصوير في الفن، فإن هذه اللوحات يمكن أن تكون نوعًا من التشويه للمرئي.

وفضلاً عن ذلك، فما إن نرى رسامًا يمكن أن يكون مهتمًّا بالتجربة، ولا يكون- مع ذلك- مهتمًّا بالتصوير، فإننا نعترف بإمكانية أن توفر لنا

هذه اللوحات تجربة بصرية جديدة. وهذا ما حدث- إلى حدٍّ ما- في حالة التكعيبية والسريالية. ولوحة بيكاسو المعروفة "كمان وعنب" تُعرفنا بشيء لم نكن لنراه دون تدخل من الفنان، ألا وهو رؤية جوانب الكمان من زوايا مختلفة، في وقت واحد. وكثير من لوحات سلڤادور دالي (أيًّا كانت النظرية التي تحكمها) تبالغ، ومن ثم تلفت الانتباه إلى التداخل أو الالتباس البصري. ومن أمثلة ذلك ظِل الأوز العراقي، أو التم، على رسمٍ لفيل في لوحته "أوز داخل أفيال".

ومثال دالي يعيدنا إلى موضوع ناقشناه في الفصل الثالث، حيث أوضحنا أن علينا ألا نفكر في العلاقة بين الفن والواقع على أنها علاقة تطابق، بمعنى أن الفن يعكس الواقع انعكاسًا تامًّا؛ بل إن الفن يزيد من فهمنا حين يوفر لنا صورًا ومنظورات نرى فيها ما نجربه يوميًّا في ضوء جديد. والفكرة العامة هي إذن أن نتبين أن التصوير- في الفنون المرئية- لا ينبغي لنا أن نعتقد أنه نسخ، وأن نتبين أن محاولة تصوير المرئي ليست تصويرًا سلبيًّا لما نراه؛ بل يحملنا الرسام بالأحرى على الاهتمام بتجربتنا الفنية بأساليب معينة. أما لوحة مونيه "محطة قطار سان لازار"، فهي بمعنًى ما لوحة عما نراه بالفعل، ولكنها- بمعنى آخر- ليست كذلك، لأن أذهاننا تمدنا بالتفاصيل التي أخفتها الأبخرة والضباب وضوء الشمس. فالإنجاز الذي حققه مونيه هو حملنا على أن ننتبه لجانب من تجربتنا نتجاهله عادةً. ومن ناحية أخرى، فرغم أن لوحات دالي السيريالية يصعب القول إنها تصف تجارب واقعية، فلابد أن نقر بأن الالتباسات والتداخلات البصرية في لوحاته ليست إلا مبالغات لملامح واقعية في تجربتنا البصرية. فدالي يخلق تجربة بديلة، ولا يصور ما نبصره في تجربتنا المعتادة؛ ويمكن- في الوقت

ذاته- النظر لإبداعاته على أنها استكشاف لتلك التجربة. وينسحب نفس القول على أعمال الحفر التي قام بها الفنان الهولندى موريتس إيشر، التي حازت شهرتها لنفس السبب. وتستكشف هذه الأعمال المنظور؛ فالعين تستعرض شلالاً، على سبيل المثال. وكل مستوًى منه يبدو منخفضًا عن سابقه، ومع ذلك تصل العين- باستعراضها للشلال- إلى القمة مرةً أخرى. وهذه الأعمال في الحفر ليست مجرد ألغاز فنية، فهي تبين كيف يمكن أن ينخدع العقل، ومن ثم التجربة، عند إدراكه لما هو مرئي.

فتفسير الفنون المرئية على أنها وسيلة لإثراء الخبرة البصرية واستكشافها لا يقلل من شأنها. ويسمح لنا بأن ندرك بعض التطورات المهمة في تاريخ الرسم المعاصر. ولكن إذا كان ذلك هو كل ما يمكننا قوله عن الفنون المرئية، بوصفها شكلاً من أشكال فهم الخبرة الإنسانية، فسنفتقر لأي تفسير لأهمية التصوير، في بحثنا عن نظرية كافية للفن. وحينئذٍ، فيبدو كما لو لم يكن ثمة دور خاص للتصوير في إبراز ما هو مرئي. ويعني هذا أن تفسير قيمة الفنون المرئية، بمثل هذه النظرية في الرسم، ينحاز للتطورات الحديثة، ولا يبالي كثيرًا أو لا يبالي على الإطلاق، بالكثير من إنجازات الماضي العظيمة. وفضلاً عن ذلك، فبالرغم من أن الرسم قد يكشف- من خلال هذه السبل- عن جوانب مهمة من تجربتنا البصرية بمعناها الدقيق، فإن ما هو مرئي- بمعناه الدقيق- يشكل مع ذلك جانبًا صغيرًا من تجربتنا ككل. وإذا لم يتمكن الرسم من التحرك خارج ما هو مرئي، فسيكون محدود القيمة، ويحظى باهتمام محدود.

المرئي واللامـرئي:

هـل يمكـن أن يـصوِّر اللامرئـي بأسـاليب مرئيـة؟ هنـاك لوحـة تجريديـة للرسام الهولندي بيتر مونـدريان بعنـوان "بـرودواي بـوجي ووجـي". وكمـا يشير العنوان، فإن اللوحة تهدف- بمعنى ما- أن تقدم نمطًا مرئيًا بحتًا يتميز بالأبعاد الموجودة في موسيقى البوجي ووجي. وهـذا التنقل بين الحـواس، أو بـين الأحاسـيس والمشاعر، يُطلـق عليـه- في بعـض الأحيـان- مـصطلح التزامن الحسي 'synesthesia'. ويقـول جـومبريتش إنـه مـا إن نفهـم ذلـك على النحو الصحيح، فإن لوحة مونـدريان تكون لوحة جيدة، وإن كانـت مثلاً محدودًا للتزامن الحسي (**Gombrich** 1987: 367-9). ورغم أنه من الصعب إنكار أن رؤية لون- على سبيل المثال- يمكن أن تسبب، لدى أحد الناس، نوعًا من القشعريرة في الحبل الشوكي، فإن ظاهرة التزامن الحسي من الظواهر الخلافية، ومن المشكوك فيه أن تكون متحققة في الواقع. ومن الأمور الـتي تسترعي الانتباه بالتأكيد الكيفية التي نجح بها بعض الرسامين في تصوير الثراء الحسي للمنسوجات وغيرها بصريًا، بحيث يمكننا الحديث عن أنهم صوروا كيف تبدو هذا الأشياء عندما نلمسها. وعلى الرغم من ذلك، فثمة حجج قوية تقول إن هذا الحديث وما شابهه من أحاديث ينبغي ألا نأخذه بمعناه الحرفي. وتظهر هنا بعض النقاط، كما ظهرت عند نقاشنا عن الموسيقى في الفصل السابق. فاللغة التي يبدو أنها تُستخدم في الحديث عـن تخطـي الهـوة بـين مختلـف الحـواس، قـد تكـون مرتبطـة بالتوسـع في الاستخدام المجازي للغة. فلنفترض إذن أن مـا هـو بـصري- بـالمعنى الـدقيق- محدودٌ بنفس الطريقة التي تكون بها الموسيقى البحتة محدودة. ومع ذلك،

فثمة اختلاف مهم بينهما، ويكتسب التصوير- في هذا الصدد- أهميته. فالرسم لديه قدرة لا تخطئها العين على التصوير تفتقر إليها الموسيقى، وتتجاوز هذه القدرة- في الواقع- ما هو مرئي، بالمعنى الدقيق للكلمة.

فلنتأمل هذه القضية البسيطة؛ فالأفكار ليست مرئية، ونحن نسمع الفكرة ونفهمها، ولكننا لا نراها. ومع ذلك، فإن إحدى شخصيات الرسوم المتحركة يمكن أن تصوَّر على أنها تفكر عن طريق أداة مفهومة وبسيطة، مثل فقاعة الكلام التي تظهر فوق الشخصية المرسومة في الرسوم المتحركة، وتتضمن كلامًا أو علامات عما تفكر فيه الشخصية. وقد يُقال إن ذلك ليس مثلاً سليمًا للتصوير المرئي أو غير المرئي، طالما أن الفكرة التي تُنقل عن طريق فقاعة الكلام يتم نقلها عادةً عن طريق وسيلة لغوية، لا وسيلة فنية. ولكن الفكرة- في الواقع- يمكن أن تُنقل عن طريق صورة. وحتى الطفل الصغير يمكنه أن يفهم على الفور رسمًا متحركًا بلا كلمات، على أنه يعني "إنه يفكر في قطته"، مثلاً. ومن الواضح هنا أن المرئي يمكن أن يصور ما هو غير مرئي. كما أنه يمكن أن يصور الحالات الانفعالية. ويمكن لطفل أن يقول عن إحدى شخصيات الرسوم المتحركة إنها تفتقد قطتها، على الرغم من عدم وجود ألفاظ تساعده على ذلك في الرسم؛ حيث يرتب فنان الرسوم المتحركة مجموعة مختارة بعناية من التصاوير تفيد هذا المعنى. ومن الحقائق المعروفة أن رسم مجموعة من الخطوط البسيطة تجعل الوجه بادي الحزن، وهو ما يمكن فنان الرسوم المتحركة من التعبير لنا عن أن الوجه حزين.

والرسوم المتحركة من الأمثلة البسيطة، لكن هناك- في تاريخ الفن- الكثير من الأمثلة الأكثر تعقيدًا؛ وكثيرًا ما كانت البورتريهات تتحدث

عما يمكن أن تتضمنه كتبٌ حول عقل الشخصية المرسومة، وحالتها المزاجية؛ على سبيل المثال لوحة هولباين "سير ريتشارد ثاوسويل"، أو لوحة جويا "فردناند السابع ملك أسبانيا". ففي الوقت ذاته، من المهم أن نتبين أن هاتين اللوحتين ليستا مهمتين بسبب ما تقولانه لنا عن ملامح وجه الشخصيتين؛ فمَن منا يعرف إن كان فردناند حقًّا أحمق ومتغطرسًا ومعتدًّا بنفسه على النحو الذي صوره جويا، أم لا؟ وكان كولنجوود حريصًا- في كتابه "مبادئ الفن"- على التأكيد على هذه النقطة. فقيمة البورتريهات العظيمة الجمالية وأهميتها لا تكمن في مدى الالتزام برسم ملامح مَن يجلس أمام الفنان- على الرغم من أن هذه البورتريهات بالتأكيد كانت دقيقةً في رسم ملامح الشخصيات- بل بالأحرى في أن ما تقدمه لنا غير مألوف في مظهر الشخصية الأصلية، التي يرسمها الفنان من خلال الإيحاء- عن طريق الصورة- بعقلية وشخصية صاحب الصورة، على نحو مماثل لما تقوم به الصورة الشعرية من إحداث تغيير في تجربتنا المعتادة، بما في ذلك تجربتنا الانفعالية، بأن تجعلنا أكثر وعيًا بما تحتويه التجربة. فالقدرة التصويرية للفنون المرئية يمكنها- بمعنى آخر- أن تزيد فهمنا بصفة عامة، على النحو الذي تحدثنا عنه في الفصل الثالث.

وقد لا يكون التصوير هو الوسيلة الوحيدة التي يمكن بها للفنون المرئية أن تزيد فهمنا للحياة. والفكرة الرئيسية وراء المدرسة التعبيرية في الرسم هي أن الحالات الانفعالية يمكن أيضًا تصويرها، من خلال الالتزام بما هو مرئي، بالمعنى الدقيق للكلمة. وبهذه الطريقة، فقد أراد ڤان جوخ- في لوحته "غرفة الفنان في آرل"- أن يصور الاستقرار والراحة، وعمل على أن ينجز ذلك باستخدام الألوان. وثمة صعوبات في التثبت من الانفعال لدى

جوخ في اللوحة، ولكنا لا نود الاستطراد في هذا الموضوع هنا. ومن حسن الحظ أننا في غنى عن النظر فيها الآن، لأن المناقشة العامة حول قيمة الفنون المرئية تكفينا لتبين أن لديها قدرة على تصوير الحالات الانفعالية والذهنية، سواء تم ذلك عن طريق التصوير، أو بوسائل أخرى أيضًا.

إلى أي مدًى يمكن لهذه القدرة التصويرية أن تمضي؟ هل يمكنها أن تقدم شيئًا شبيهًا بما يقدمه الإدراك الفكري للتجربة؟ مثل هذا الزعم تقدم به ضمنًا أحد المحاضرين أمام الأكاديمية البريطانية عن لوحات الفريسكو للرسام الإيطالي أمبروجيو لورنزيتي؛ حيث زعم المحاضر كوينتن سكينر أن لورنزيتي هو الذي قدم إسهامًا كبيرًا في النقاش حول مُثل ومناهج الحكم الذاتي الجمهوري، على عكس المعروف من أن مَن أسهم في ذلك هم مشاهير الفلاسفة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر. وهو ما يوحي بأن اللوحات التي رسمها لورنزيتي بأسلوب الفريسكو يمكن الاعتقاد بأنها نوع من النقاش حول المسألة، وهو ما يوحي به عنوان فرعي للمحاضرة، وهو "الفنان فيلسوفًا سياسيًّا". والواقع أنه بتحري ما تضمنته المحاضرة، فقد قصد سكينر القول فحسب إن ذلك مثالٌ من مثل الحياة الاجتماعية والسياسية تُكن له الاحترام، وإن كان بصورة درامية. وفي تحليله المفصل للوحات، يشير إلى أن ترتيب مختلف الشخصيات هو رسم إيضاحي يكشف باقتدار عن نظرية سياسية. ولكنه لم يقل شيئًا عن الكيفية التي يمكن بها أن تتحدث لوحات الفريسكو عن نظرية سياسية أو تدافع عن صحتها.

قد يكون من الغريب افتراض أن تلعب لوحات الفريسكو ذلك الدور. فالفنان ـ بصفته فنانًا ـ ليس بوسعه أن يكون فيلسوفًا سياسيًّا. وعلى الرغم من ذلك، فإذا كان للفن المرئي أن يتجاوز التوضيح الدرامي، أو التنبيه

لحقائق تم التوصل إليها في مجال آخر، أو إذا أصبح- في حد ذاته- مصدرًا للفهم البشري، فلابد أن تكون هناك طريقةٌ ما يوجه من خلالها العقل لفهم الحقيقة أو الواقع. وقد واجهنا في الواقع طريقتين أمكن للفن المرئي فيهما أن يقوم بذلك. الأولى عن طريق تركيز انتباهنا على تجربة بصرية، فقد يؤدي ذلك إلى استكشاف تلك التجربة. والثانية عن طريق الرسم والنحت، اللذين قد يزيدا إدراكنا (لا وعينا فحسب) لتلك الأحوال في داخلنا، أو لدى الآخرين، عن طريق توفير صور مرئية عن الانفعال والشخصية. ولكن هناك طريقة ثالثة، تتمثل في أن الفن- حتى لو لم يتمكن من أن يمدنا بفلسفةٍ ما- فإنه قد يوسع آفاق فهمنا عن طريق تخيل إمكانات وإضفاء شكل على أشياء تكتنفها شكوك.

فلنتأمل المثال التالي؛ فالقديسة تريزا الافيلية واحدةٌ من المتصوفات المسيحيات المعروفات. ويتضح مما حكته عن نفسها أنها تعرضت لتجربة صعبة. ولكن الأمر الأقل وضوحًا هو الكيفية التي يمكن بها فهم هذه التجربة. فخلال وصفها للتجربة، استخدمت تشبيهات ترتبط بالجنس؛ الأمر الذي حدا بالبعض إلى الشك في تجربتها الصوفية. وربما تكون لغة الإثارة الجنسية أفضل ما كان متاحًا لها للتعبير عن تجربتها. وإذا اعتمدنا على روايتها فحسب، فلربما انتابتنا شكوك حول حقيقة تجربتها.

وإذا كنا ممن ينكر وجود شيء من نوعية التجربة الصوفية، فقد نظن أنها مرت بتجربة جنسية. ولكن مثل هذه النتيجة، ومن ثم الادعاء الذي بُنيت على أساسه، يمكن أن يكونا مقبولين، إذا كان هناك فارق حاسم بينهما. وهنا قد نلجأ للخيال في الفنون المرئية، لتوضيح التجربة. فتمثال

المثَّال برنيني للقديسة تريزا- في سانتا ماريا ديلا فكتوريا، في روما- يصورها في حالة نشوة، والملاك يوجه سهما ذهبيًا لها.

والآن، هناك عدة أمور ملفتة للانتباه في هذا العمل الفني، جعلته يحتل مكانة في التطور التاريخي للفن. ولكن السؤال: هل نجح برنيني في تخيل الحالة الدينية الخاصة للعقل؟ وهل هذا كان تصويرًا مقنعًا لحالة النشوة الجنسية؟ ولسنا في موقع يمكننا من الإجابة على هذه الأسئلة، لكي نتبين مدى مناسبتها لذلك في هذا السياق. وإذا كان قد نجح، فإن ذلك- من ثم- لا يبرهن على شيء بالنسبة للقديسة تريزا، ولكن ما تم توضيحه هو أن أولئك الذين يودون أن يحولوا النشوة الدينية إلى مجرد نشوة جنسية قد تجاهلوا فروقًا مهمة بينها، وهذا ما يجعلنا العملُ الفني ندركه.

وربما يكون تمثال برنيني مثلاً جيدًا أو غير جيد، ولكنه- على الأقل- يشير لنا إلى إمكانية حقيقية هي أن الفن المرئي ينبغي أن يسهم في التفكير في قضايا أوسع نطاقًا- حول إمكانات التجربة البشرية- من تلك القضايا التي تنشأ في إطار تجربتنا المباشرة.

وإذا كان ذلك صحيحًا، فقد تبينا الآن ثلاث طرق مثيرة للاهتمام، يمكن أن يقال أن الفنون المرئية توسع من خلالها نطاق فهمنا، وترفع مستواه. ومن المهم أن نؤكد هذا، لأننا بذلك فحسب يمكننا أن نقدم تفسيرًا كافيًا للقيمة النسبية للفنون المرئية. ولا شيء مما قلناه ينفي واحدًا من الملامح ذات القيمة للفن، وهو تطوير أساليب تتصف بالمهارة لإبداع أشياء جميلة. ولكن نفس الشيء يمكن أن يُقال عن فن صانع المجوهرات. والكثير من الأعمال العظيمة- في الفنون المرئية- هي في الواقع رائعة

الجمال، وينبغي أن تكون لها قيمة لكونها جميلة. ولكنها ليست جميعًا جميلة، وحتى الجميلة منها، فإن قيمتها لا تقتصر فحسب على جمالها. ويتوجب علينا أن نتساءل إن كانت العناصر الأخرى، التي ينبغي علي أن أقول العناصر الأكثر عمقًا ـ أي قدرات الفنون المرئية على أن تزيد وتوسع نطاق فهمنا ـ هي عناصر لها حدودها أيضًا.

وأحد الحدود الواضحة هو ما يلي: إن الصور التي نعرض من خلالها ـ في الرسم والنحت ـ ثابتةٌ بشكل أساسي. ولا يعني ذلك أن الحركة لا يمكن تصويرها في الرسم؛ فالكثير من لوحات الرسام الإنجليزي جوزيف تيرنر توضح إلى أي مدًى يمكن القيام بذلك (ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك لوحته "باخرة وسط عاصفة ثلجية"). ولكن الرسم لا يمكنه أن يعرض لنا وجهة نظر في تطورها. وعلى الرغم مما تثبته اللوحات التي رسمت حول مهد المسيح، فإن الرسم يمكنه أن يوضح دلالة حدث معين في إطار قصة معلومة سلفًا للمشاهد، ولا يمكنه أن يحكي القصة. وبطبيعة الحال، فإن الفنان يمكنه أن يرسم مجموعة من اللوحات لهذا الغرض، مثل لوحات الفريسكو للورنزيتي، التي تحدثنا عنها من قبل. ولكنه لا يترك للصدفة الترتيب الذي يتعين على المشاهد أن ينظر فيه للوحات، وإن كان مَن يشاهدون لوحاته سيرون أن هناك أهميةً لأن ينظروا لها على أنها صور يربطها تسلسل بالضرورة. وإذا كان تتابع المشاهد غير متروك للصدفة ويحدده الفنان، فإننا بذلك نكون قد انتقلنا من الرسم والنحت إلى نوع آخر من الفنون المرئية، وهو ـ على وجه التحديد ـ فن السينما الذي يمكنه أن يتجاوز محدودية الصورة الساكنة.

السينما بوصفها فنًّا:

تُعد الطبيعة الديناميكية للسينما أهم مزية لها، من جهة نظر كبار المخرجين وكتاب السيناريو ونقاد السينما ومنظريها. يقول الناقد السينمائي والمنظر السينمائي الفرنسي أندريه بازان: "إن التصوير الفوتوغرافي تكنيك ضعيف، بمعنى أن لحظيته تجبره على تسجيل برهة صغيرة من الزمن. في حين أن السينما- على العكس من ذلك- تضع الشيء ضمن الإطار الذي يوجد فيه في الزمن، فضلاً عن تسجل استمرارية الشيء في الوجود في الزمن" (**Bazin** 1967: 97, brackets added).

وبنفس الروح، يحدد المخرج الروسي العظيم سيرجي أيزنشتاين الأثر القوي للمونتاج في تتابع الصور السينمائية، قائلا: "إن المشاهد يُضطر لأن يقطع رحلة الإبداع ذاتها التي قطعها الفنان، خلال إبداعه للصورة. ولا يرى المشاهد فحسب العناصر المصوَّرة للعمل بعد اكتماله، بل يعيش العملية الدينامية التي تظهر بها الصور، ويتم تجميعها، مثلما عاشها المخرج.. وكل مشاهد.. يبدع الفكرة بما يتماشى مع الدليل المصوَّر الذي وضعه المخرج، الأمر الذي يفضي به لفهم ومعايشة الموضوع الذي يعرضه المخرج" (**Eisenstein** 1943: 34).

إن وجهة نظر أيزنشتاين شائعة، وإن كانت لا تحظى بالإجماع عليها من جانب الكتاب المهتمين بالسينما. ولكي نفهم وجهة نظره في سياقها الصحيح، يلزمنا أن نلقي نظرة على سؤال يشكك في ذلك. فالقول بأن السينما ربما تكون من بين الفنون المرئية، الأكثر قوة من الرسم، يجعل من

المفترض أن السينما أحد الأشكال الفنية حقًا. وهذا الافتراض شكك فيه البعض، ولا يزال يشكك البعض فيه أيضًا. وينبع هذا الشك من واقع أن التصوير الفوتوغرافي فن ميكانيكي، ويترتب على ذلك اعتقاد بأنه يستند إلى آلية طبيعية لا دخل للفن فيها.

وهذه الشكوك التى تثار حول التصوير الفوتوغرافي تحدثنا عنها من قبل، ونحن في غنى عن تكرار ما قلناه. ويبدو- بالنسبة لي- أنه من الواضح أن الاختيار والقصدية يتطرقان إلى التصوير الفوتوغرافي، مثله في ذلك مثل كافة الفنون الأخرى، وأن انطباق مبدأ العِلِّية الطبيعي لا يقتصر على التصوير الفوتوغرافي. وقد عبر الفيلسوف الأمريكي نويل كارول عن ذلك قائلا: "عندما أكتب وصفًا روائيًا لغرفة، وتلمس أصابعي لوحة المفاتيح في آلتي الكاتبة، فإن علمية طباعة الكلمات تكون آلية. فهل العملية الآلية بيني وبين النص النهائي لا تكون أقل آلية في حالة الآلة الكاتبة عنها في حالة الكاميرا؟" (**Carroll** 1988: 155).

ولابد أن نضيف أن تلك الحجج التي تثار ضد أن يكون التصوير الفوتوغرافي شكلاً من أشكال الفن لا يمكن أن تُطبق على السينما دون تعديلها، لأنه برغم صحة أن معظم السينما المعاصرة ترتكز على التصوير الفوتوغرافي، فإن أصولها تكمن في تطوير الصور المتحركة والعرض، لا إلى التصوير الفوتوغرافي. وحتى الآن، تواصل بعض فنون الرسوم المتحركة استغلال التطورات في مجال السينما، دون اللجوء للتصوير الفوتوغرافي.

ورغم هذه الحقيقة الواضحة، فإن الاتهام الذي يوجه للسينما- من حين لآخر- هو أنها ليست أكثر من محاكاة للواقع، بمعنى أنها مجرد نَسخ له.

وترجع هذه الشكوك- التي تظهر بين حين وآخر، في جانب منها- إلى مواقف أولئك الذين استخدموا شريط التصوير كوسيلة للتسجيل. ففي بداياته، كان الشريط السينمائي يمثل تقدمًا هائلاً كوسيلة لتسجيل الناس والحوادث التاريخية، وكان قيمته تكمن في هذا، إلى حدٍّ بعيد، في الواقع. ثانيًا، كان الاستخدام المبكر للشريط- في الأغراض الفنية- يتخذ شكل تسجيل العروض الفنية؛ حيث كانت الكاميرا توضع في مكان ثابت، أمام المسرح الذي يُعرض عليه العمل الدرامي، وكان هدف صانع الفيلم من ذلك هو أن يتيح فرصةً لمن لم يتمكن من حضور العرض الحي لمشاهدته. وفضلاً عن منشأها التاريخي، فإن المنظر الذي تسجله الفوتوغرافيا، ثم السينما بعد ذلك، هو مجرد نَسخ، مما يزيد من تأييد واقع لا يمكن إنكاره، وهو أن موضوعات الصورة تكون "موجودة هناك"، والتصوير في الحقيقة هو إعادة إنتاج لها؛ في حين أن موضوعات الرسم لا يلزم أن تكون "هناك"، وربما تكون- في بعض الأحيان- من إبداع خيال الفنان بالكامل.

ويمكن تقسيم ردود فعل المنظِّرين في مجال السينما تجاه وجهة النظر المتشككة هذه إلى مجموعتين. والمجموعة الأولى منهم- وأشهرهم أيزنشتاين ورودلف أرنهايم- يقولون إن السينما قادرة على أن تتخلص من قصورها، الذي قد نطلق عليه اسم "الارتباط الذي لا فكاك منه بالواقع". وعليه، قال الناقد السينمائي الفرنسي ليون موسيناك- تعليقًا على الفكرة القائلة بأن الجمهور هو الحائط الرابع في دار العرض- "إن الأمر على العكس؛ ففي السينما، لا يقع الحائط الرابع- في المكان الذي يحدث فيه الفعل- خارجها، بل.. تنقله الكاميرا إلى الغرفة الفعلية وتشارك في القصة" (quoted in **Arnheim** 1958/54).

ويتوسع أرنهايم في ذلك، مشيرا إلى أن السينما أصبحت فنًا بعدما تم التخلي عن مجرد الاحتياج لتسجيل بعض الأحداث الفعلية، لتحقيق "الهدف المتمثل في عرض الأشياء بوسائل خاصة قاصرة على السينما".

ويعني ذلك أنهم يمكنهم أن يفرضوا ذواتهم، وأن يثبتوا أنهم قادرون على أن يفعلوا ما يتجاوز مجرد إعادة إنتاج الشيء كما يُطلب منهم؛ فهم يدخلون عليه تحسينات، ويفرضون عليه أسلوبًا، ويلفتون الأنظار لسمات معينة، ويجعلونها أكثر حيوية وبروزًا وزخرفة. فالفن يبدأ عندما يكف النسخ، أو إعادة الإنتاج الآلية عن الوجود (**ibid: 55**).

فرد أرنهايم- على من يشككون في فنية السينما، إذن- هو التأكيد على أن السينما يمكنها أن تتخلى عن إعادة الإنتاج الآلية، وبهذه الطريقة تصبح شكلاً من أشكال الفن. ونجد وجهة نظر مناقضة لذلك تمامًا في كتابات أندريه بازان، التي تقع في عدة مجلدات. ويعتقد بازان أن قدرة السينما- على وجه التحديد، على نسخ ما يوجد "هناك"- هو ما يمنحها دورها الخاص كشكل من أشكال الفن.

"فالجودة الجمالية للتصوير الفوتوغرافي هي ما يتعين علينا السعي لتحقيقه، بكل قوة، لتعرية الواقع... فالعدسة التي لا تتأثر بالعواطف فحسب، والتي تنزع عما تراه كل ما علق به من الأفكار المسبقة، والغبار الروحي والوسخ الذي يغطيه ويحجب رؤيتي، هي التي تتمكن من عرضه في نقائه العذري أمام ناظري" (**Bazin 1967: 15**).

ويمثل هذان النهجان في الفكر- في جانب كبير منهما- انعكاسًا لأساليب الإخراج السينمائي. ولكنهما يمثلان نظرتين، معيارية ووصفية في نفس

الوقت؛ ومن ثم، قد يُنظر إليهما على أنهما يحبذان أساليب مختلفة في الإخراج. وهكذا، فإن وجهة نظر أرنهايم وصفٌ للأفلام، وتحبيذ لأسلوب يُتبع فيها، مثلما هو الحال بالنسبة لوجهة نظر أيزنشتاين. وفي هذا السبيل، تستخدم أداة المونتاج سلسلة سريعة من اللقطات القصيرة بكثافة، لتركيز انتباه المشاهد بشدة، وتوجيهه عبر مجموعة مختارة من الصور ذات النوعية المحددة. ويبتعد المونتاج عن الكيفية التي تحدث بها الأشياء في الواقع؛ فنحن لا نرى في العالم الواقعي مجموعات منفصلة من المشاهد المرئية. ونظرا لأن الفن السينمائي يقوم على الابتعاد عن الواقع- في رأي أرنهايم- فإن المونتاج أداة لا غنى عنها في صناعة الفيلم. ومن ناحية أخرى، فنظرية بازان تعكس الأسلوب الذي هيمن على صناعة السينما الأمريكية في الخمسينيات؛ حيث كان ثمة اعتماد كبير على استخدام اللقطات المتوسطة والطويلة، التي تمثل مجالاً بصريًا متصلاً وعريضًا. ومثل هذا النوع من الإخراج السينمائي "الواقعي" هو ما يوصي به بازان.

ولكي نُقيِّم الاختلاف في العمل، وفقا لهاتين النظرتين، يمكننا أن نتأمل القصةالتالية: أسرة تقوم بنزهة على شاطئ أحد الأنهار، وتسقط الطفلة الصغيرة- التي غابت عن أنظار والديها- بالقرب من النهر وتصبح في خطر، وينبح كلب الأسرة ويجري نحو الطفلة، ويتنبه الوالدان ويتمكنان من إنقاذها من الخطر. في اللقطة الطويلة لهذه القصة، سيتم ترتيب المشهد بحيث يظهر الممثلون على الشاشة طوال الوقت. وتركز الكاميرا على أحدهم تلو الآخر، من حين إلى آخر؛ ولكن لا ينبغي أن يغيب أي من العناصر عن المشهد. ولكي نعالج القصة- عن طريق المونتاج- لابد من عمل لقطات منفصلة للأسرة والطفلة والوالدين والكلب وعملية الإنقاذ.

وأحد الاختلافات الواضحة بين الأسلوبين الفنيين هو أن المونتاج يركز على انتباه المشاهد، بطريقة لا يمكن للّقطة الطويلة أن تقوم بها. ومَن يفضلون المونتاج، مثل أيزنشتاين وأرنهايم، ينطلقون من أن المونتاج يمكّن المخرج من اختيار ما يود أن يركز المشاهد انتباهه عليه. ويقول أرنهايم: "من الضروري أن يتم توجيه انتباه المشاهد" (**Arnheim** 1958: 44). وفي القصة التي ذكرناها لتوِّنا، يعمل المونتاج على توضيح دور نباح الكلب. وعلى النقيض، يفضل بازان وغيره اللقطة الطويلة على المونتاج، ويرجع ذلك بصفة رئيسية- على حد زعمهم- إلى أن هذه هي الكيفية التي نرى بها الأشياء بالفعل؛ فنحن لا نرى الأحداث في صورة لقطات منفصلة. ففيما يتم- في المونتاج- توليف مجموعة من اللقطات المختارة، فإن الكاميرا- في اللقطة الطويلة- تتابع الممثلين على النحو الذي نتابعهم به بأعيننا في الواقع، ولهذا تكون أكثر واقعية. وربما يكون الأهم أنهم يرفضون الانتقاء المتعمد من جانب المخرج، معتقدين أن من المطلوب الاحتفاظ بقدر من عدم التحدد، للمحافظة على حرية المشاهد في التفسير. وفي الفقرة التي حذفناها من المقتطف السابق، يقول بازان "ليس لي أن أفصل المكونات في نسيج العالم الموضوعي المعقد، فهنا انعكاس للضوء على رصيف مبلل، وهناك إيماءة لطفل"؛ فلابد أن تترك للمشاهد مثل هذه الاختيارات ليقوم بها بنفسه.

وثمة قدر من عدم التماسك في وجهة نظر بازان. فهو- من ناحية- يوصي بأن يكون الفيلم واقعيًا؛ ليقدم لنا الواقع سافرًا، فيما يود الاحتفاظ بقدر من الغموض، بينما إن فُرض الواقع على انتباه المشاهد، فسوف يبدد بالضرورة قدرًا من الغموض على الأقل. وليس من المتعذر أن

نتبين- عند هذا الحد- أن الخلافات حول المونتاج ترتكز على قسمة ثنائية زائفة. فكثيرًا ما تتعلق بالدرجة بأكثر مما تتعلق بالنوع، كما أن مزاياهما لا يلزم أن توجِد منافسة بينهما. فطول اللقطة يمكن أن يُفهم على أنه الفترة الزمنية المتاحة أمام المشاهد، وهي يمكن أن تكون طويلة أو قصيرة، ولكن لا تضارب بينهما. فإذا كان التوليف بين اللقطات القصيرة يخدم بعض الأغراض، فيما يمكن لاستخدام اللقطات الطويلة أن يخدم أغراضًا أخرى، فإن المخرج حر في أن يستخدمهما في مواضع مختلفة من الفيلم.

ويعتقد بازان أن قدرة الفيلم على النسخ أو النقل توفر لنا وسيلة لتوجيه اهتمامنا للواقع. ولسوف يكون مخطئا بالطبع لو توصل إلى استنتاج مفاده أن المخرج يكون دوره سلبيًا، بأي معنى من المعاني. فالحبكة والاتجاه وزاوية التصوير وبؤرة المشهد- في كل لقطة طويلة- يظل من المتعين العمل عليها. والمسألة التي يتعين التأكيد عليها- أيًا كان ما يختلف حوله الواقعيون الذين يمثلهم بازان، والإبداعيون الذين يمثلهم أرنهايم- هي أن قيمة الفيلم والاهتمام به تكمن في قدرته على الإيحاء، التي تنبع- إلى حدٍّ كبير- من الاستخدام الفني للكاميرا. وبعبارة أخرى، فإن هاتين المدرستين- في فكر نظرية السينما الكلاسيكية- تهدفان إلى إثبات أن السينما فن، إحداهما عن طريق إثبات إلى أي مدًى يمكننا استخدام الكاميرا من الابتعاد عن إعادة إنتاج الواقع، والأخرى عن طريق إثبات إلى أي مدًى تمنح القدرة الخاصة على إعادة إنتاج الواقع للسينما تميزًا لا تتمتع به الفنون الأخرى.

والقضية الجديرة بالاهتمام- في السياق الذي نتحدث عنه هنا- ليست إن كانت السينما فنًا، بل إن كان هؤلاء المنظرون قد نجحوا في التوصل للسمات التي تجعل للسينما قيمة. وهم مختلفون حول ذلك بطبيعة الحال،

لا في تفضيل المونتاج على اللقطة الطويلة فحسب، بل يختلفون- في الواقع- حول ما إن كانت السينما قد ازدادت قوةً، أم ازدادت ضعفًا، بعد أن أصبحت ناطقة. وهذا يعيدنا إلى القضية التي بدأنا بها هذا القسم. هل السينما فن مرئي أكثر قوةً من الرسم،أو هل حصلت على تلك القوة الإضافية- على وجه الدقة- بقدر ما كفت عن تكون فنًّا مرئيًّا بحتًا؟

الأفلام الناطقة:

يعتقد آرنهايم أن فن السينما- بعد إدخال الصوت فيه- قد أصابه دمار شديد، في اللحظة التي بدأ فيها أهدافه الفنية الحقة في التحقق. والأسباب التي حدت به للتفكير في ذلك هي أن أفلام "الأبيض والأسود"، دون المناظر المجسمة للَّقطة الطويلة، يمكن أن توفر تجربة بصرية فريدة، وأنها توفر لنا وسيلة لاستكشاف البُعد المرئي لتجاربنا التي لا تكون بصرية بحتة في الواقع. ويضرب المثل التالي في البداية؛ ففي فيلم جاك فيدييه "السادة الجدد".. يظهر عاشقان وهما يتناقشان، ورأساهما متقاربتان. ثم في لقطة مقرَّبة، يظهر نصف الصورة مغطًّى بصورة ظلية (سلويت) لرأس الرجل من الخلف (الكاميرا موضوعة خلفه)، وهذه الرأس تغطي جزءًا من وجه المرأة الكامل، فيما يظهر باقي المشهد في إضاءة ساطعة.. فاختزال الصورة في العمق يخدم.. التأكيد على المنظور الذي يتحقق من تركيب صور الأشياء بعضها فوق البعض. أما في الأفلام المجسمة، فطبيعة تلك الأشياء المختلفة- التي توضع في تناسب مع بعضها البعض- لا تفرض نفسها بأكثر مما هو

موجود في الحياة الواقعية. وإخفاء جزء من الصورة بصور تأتي من المقدمة يبدو فيها وليد الصدفة وعديم الأهمية. والواقع أن وضع الكاميرا- في السينما المجسمة- يبدو في حد ذاته أمرًا لا يبالي به أحد، طالما أن هناك-كما هو واضح- مساحة ثلاثية الأبعاد، قد يكون من السهل النظر إليها من زاوية أخرى. ولكن لو كان تأثير العمق يكاد يكون موضع تجاهل تام تقريبًا، فإن المنظور يكون واضحًا للعيان ولا فكاك منه.. فلا يكون ثمة أي تفاوت بين الأشياء: حيث تكون مثل أسطح مستوية مرصوصة فوق بعضها البعض، وتبدو كأنها تقع على صعيد واحد تقريبًا.

وهكذا، يأتي عدم وجود عمق بعنصر موضع ترحيب كبير من اللاواقعية في الفيلم. والخصائص الشكلية- مثل الدلالة التوليفية والانفعالية لوضع صورة على صورة- تكتسب قوتها من فرض نفسها على انتباه المشاهد. فلقطة كتلك التي تحدثنا عنها من قبل، حيث تقسم الصورة الظلية لرأس رجل وجه الفتاة إلى نصفين، لن يكون لها إلا قدر ضئيل من التأثير، لو كان هناك إحساس قوي بالمكان (**Arnheim 1958: 54-7**).

ومن الأمثلة التي يضربها أرنهايم على التأثير الثاني الخاص للسينما، ألا وهو جذب الانتباه لظاهرة غير مرئية، باستخدام عوامل مرئية، وهذا المثل من الأمثلة المشهورة، وفيه يقول: "إن طلقة مسدس يمكن أن تكون نقطة محورية في فيلم صامت؛ فالمخرج الماهر يمكنه الاستغناء عن صوت المسدس.. ففي فيلم "أرصفة نيويورك" للمخرج جوزيف فون ستيرنبرج، تم التعبير بمهارة عن صوت المسدس عن طريق الطيران المفاجئ لسرب من الطيور في انزعاج" (**ibid: 37**).

فما يهم أرنهايم أساسًا، وأسهب في تقديم تفاصيل لإثباته، هو أن القدرة الخاصة التي تتمتع بها السينما تكمن في أنها فن مرئي. والتقدم التكنولوجي في صناعة السينما ـ لا سيما في مجال الصوت والألوان ـ يهدد وضعها هذا، لأنها سمحت ـ على وجه التحديد ـ بقدر أكبر من الطبيعية، من وجهة نظره؛ بينما يرى أنصار الواقعية أن التقدم التكنولوجي زاد من قدرات السينما على التعبير.

والواقع أن استخدام أسلوب الإدراك من خلال الصورة ليس من الضروري أن يمثل تميزًا للأفلام القديمة؛ فهذه المميزات التي أُعجب بها أرنهايم ما تزال تحت تصرف المخرج الحديث، ويمكن لصوت الرصاصة أن يوضَّح بأسلوب مرئي، بنفس الطريقة التي وصفها لنا، وربما كان تأثير ذلك أكبر، لأن مصاحبة الصوت للصورة هو المعتاد في زماننا. وكذلك الحال بالنسبة للألوان؛ فقد استخدم ستيفن سبيلبرج لقطةً باللون البني الداكن في فيلم "قائمة شيندلر"، مما أتاح له أن يستخدم اللون الأحمر في أحد المشاهد، ليركز الانتباه على فتاة يهودية، ويبرز مغزى ظهورها. ويمكن أن يقال نفس الشيء بالنسبة للتفضيلات الفنية عند بازان وغيره. فالفيلم الذي يُستخدم فيه المونتاج واللقطات القريبة بكثافة يمكن أيضًا أن تُستخدم فيه اللقطات الطويلة، التي تتابع فيه الكاميرا الحدث على نحو متواصل. كما أنه لا حاجة بنا لأن نشارك بازان القلق من أن الاستخدام المكثف للمونتاج يحد من حرية المشاهد في التفسير؛ فالحرية في التفسير (إذا كان يتم التفكير في التفسير، على نحو صحيح، بهذه الطريقة) تدخل في مستوى أرقَى من الفهم لدلالة الصور بأكثر من محتواها في المونتاج. ومع ذلك، فثمة نقطة مهمة في هذا السياق؛ فبالنسبة لتقدم السينما، وتجاوزها

للفيلم الصامت، يرى أرنهايم أن إدخال الصوت كان من قبيل النحس على السينما، لأنه ابتعد بالسينما عن المجال البصري الخالص؛ فيما يرى أخرون نفس التطور ذاته إثراءً لها، لأنه يوفر لنا وسيلة أقدر على الوفاء بالأغراض الجمالية. ولكن وجهتي النظر تتفقان في أن السينما الحديثة ليست فنًّا مرئيًّا بحتًا.

فهل لهذا الأمر أهمية؟ بمعني من المعاني، فلا أهمية له، على عكس ما يرى أرنهايم. فهو يعتقد أن التمكن الفني في صناعة السينما يتطلب أن "نؤكد عن وعي على الخصائص المميزة" لها. ولكنه لا يقدم لنا مبررًا لذلك. وتهدف الأمثلة والتفسيرات التي يقدمها- عن التمكن الفني من صناعة السينما- إلى أن تثبت فحسب أن الأفلام يمكن أن تتجاوز مجرد التسجيل، لتحقق أهدافًا فنية. فهو يخلط- فيما يبدو- بين فكرة أن السينما تمتلك وسائل متميزة لتحقيق هذه الأغراض، وبين فكرة أنه- من خلال هذه الأساليب المتميزة فحسب- يمكن للسينما أن تحقق هذه الأغراض. ولكن ذلك أمر خاطئ بداهةً. فقد نوافق على أن المونتاج أسلوب فريد بالنسبة للسينما، ونتمسك- في الوقت نفسه- بأن الصوت المرافق يمكن أن يجعل تتابع الفيلم أقدر على جذب الانتباه. ولكي نقدر السينما كفن، لن نستغني عن التأكيد على القدرات المميزة لها كفن، ولكن ذلك ليس مسوغًا للنقاء، من النوع الذي يفكر فيه أرنهايم.

ومن ناحية أخرى، فمن الصحيح أن السينما الحديثة قد تجاوزت المرئي الخالص. وعلى حين أن اللقطة القريبة والمونتاج والإضاءة الخاصة وغيرها مهمة، فإن التمثيل والحوار والموسيقى التصويرية لم تعد مجرد إضافات للسينما، بل جزء لا يتجزأ من صناعة السينما. ومن الغريب أن أرنهايم

يأسف لإدخال الصوت، طالما أن الموسيقى التصويرية ليست مجرد تسجيل شأن التصوير، ويمكن استخدامها بنفس السبل التي يعتقد أرنهايم أنها مهمة. والمونتاج الصوتي تقنية مألوفة ومفيدة. ويمكن أن تستخدم الضوضاء لإصدار نفس القدر من التأثير الذي تحدثه الأشكال الظلية التي يتحدث عنها.

فمن باب أولى، تُعتبر مثل هذه الإضافات أمرًا مرحبًا به، باعتبارها وسائل تمكننا من استثمار التجربة الإنسانية، وتجاوز أوجه قصورها، في نفس الوقت. وفي بعض الأحيان، يزعم البعض أنه في السينما تم التغلب على كافة أوجه قصور الفنون. فهي تمثل سبيلاً لاستكشاف الخصائص المرئية والشكلية؛ وتحتوى على حركة درامية، كما هو الحال في المسرح؛ في حين أنها ـ رغم ذلك ـ لديها قدر أكبر من القدرة على شد انتباه المشاهد عن طريق الصور الموجهة؛ وهي تمثل أقصى سياق يتخذ فيه الحوار دلالته؛ وتستخدم المؤثرات الصوتية؛ والأمر الأجدر بالانتباه أنها توفر للموسيقى المفاتيح البصرية اللازمة، لتحقق قدراتها على إثارة المشاعر. وباختصار، فالسينما هى الوسيلة الفنية الفائقة، أو فن الفنون، من النوع الذي كان ڤاجنر يستهدف الوصول إليه في الأوبرا، ولكن البعض يجادل في أنه نجح في ذلك. وبالنسبة لوجهة النظر هذه، فلن يكون هناك ما هو أكثر سخفًا من شعور أرنهايم بالقلق، من الابتعاد عن النقاء الأصلي للسينما. فكل تقدم فني هو مكسب لها.

المؤلف في السينما:

ومع ذلك، فلو كانت الاستنتاجات التي تضمنتها مناقشتنا السابقة صحيحة، فإن السينما تكون إذن قد فاقت غيرها من الفنون، وينبغي- من ثم- للأعمال العظيمة في الفن الحديث أن تكون أعمالاً سينمائيّة. لكن الأمور لا تسير على هذا النحو. فما هو تفسير هذه الهوة بين الممكن والواقع الفعلي؟ إن بعض التفسيرت هي تفسيرات اجتماعية- تاريخية. وقدرات السينما- كوسيلة من وسائل الترفيه، والأموال التي تحققها صناعة السينما- تأتي إلى حدٍّ بعيد من صناعة الترفيه. وكثير من الجهد في صناعة السينما- نتيجةً لذلك- مخصص لهذا الغرض، ولنجاحها التجاري. ويبدو الأمر أشبه بما لو كانت الجهود الرئيسية للرسامين تكرَّس لتصميم ورق الحائط. وكان من التداعيات العارضة لهذا الواقع أنها أدت إلى نشأة دائرة إضافية من الأفلام، التي استخدمت كوسيلة فنية؛ ونتج عن ذلك أن برز عدد قليل نسبيًا من الأفلام التي كُتب لها البقاء- من بين عدد لا حصر له من الأفلام التي تم إنتاجها- لما لها من دلالة وأهمية.

لا شك أن ذلك صحيح، ولكنه ليس كل شيء. فهناك شيءٌ ما- في طبيعة السينما ذاتها- ينبغي أن يدخل ضمن نسيج أي تفسير كامل للسينما كفن. ويتعين علينا أن نلاحظ- في المقام الأول- أن التحرك نحو الوسيلة الفنية الفائقة ليس مكسبًا بالكامل، فهناك بعض الخسائر أيضًا. وعلى سبيل المثال، فحين تصاحب الموسيقى العمل السينمائي، فقد تتنافس مع العناصر الأخرى في جذب اهتمامنا، بما يؤدي إلى أن تصبح هذه العناصر بعيدةً عن بؤرة الاهتمام، ومن ثم يتضاءل تأثيرها. وفي بعض الأحيان،

يكون الوضع هو أن يتم التعامل مع موسيقى أحد الأفلام، أو جزء منها، على أنها مقطوعة موسيقية يجدر الاستماع بها في حد ذاتها، ويفضَّل الاستماع لها على حدة (وبعض المؤلفات الموسيقية لشوستاكوفتش مَثلٌ جيد على ذلك). وانطلاقًا من أوضاع السينما الحديثة- التي يتم فيها تكليف مؤلف بوضع موسيقى فيلم، والتعامل معها بهذه الطريقة- فقد يؤدي ذلك إلى ظهور مؤلفات موسيقية جديدة، دون أن يكون هذا التطور- في حد ذاته- علامة على النجاح. فالرغبة في تحرير الموسيقى من العمل السينمائي توضح أن هناك تشرذمًا أو تفككًا فيما المطلوب هو الوحدة العضوية.

واحتمالات مثل هذا التشرذم أو التفكك- في عناصر الفيلم- كبيرة. فالفيلم يتضمن العناصر التالية: قصة الفيلم، والحوار، والحركة، والتمثيل، والإخراج، والسيناريو، والتصوير، والمونتاج، والموسيقى التصويرية، والمؤثرات الخاصة. وحين بدأت جوائز الأوسكار، كان الفيلم يحصل على جوائز في عدد من هذه العناصر، وربما في عنصر واحد منها. وربما كان التصوير ممتازًا، لكن القصة ضعيفة؛ وربما كانت المؤثرات الخاصة رائعة في الفيلم، فيما التمثيل سيء ومفتعل؛ وقد تكون الموسيقى التصويرية ممتازة في حين أن القصة تافهة، وهلمجرا. وبطبيعة الحال، يمكن أن نحلل اللوحات أوالروايات أو المصنفات الموسيقية إلى عناصرها المتمايزة أيضًا، التي يمكن أن تختلف من حيث جودتها، وقد يؤثر عنصرٌ منها على العناصر الأخرى- اللون مقابل الموضوع، أو الشخصيات مقابل الحوار، الهارموني مقابل اللحني، على سبيل المثال. ولكن ما يزال هناك اختلاف مهم؛ ففي كل هذه الحالات، يتعين لمثل هذا التوتر في العلاقة بين عناصر العمل الفني أن يحله خيال مبدع لعقل واحد، هو المؤلف أو الرسام أو

المؤلف الموسيقي، الذي تقاس عظمته- في جانب منها- بدرجة الوحدة في الخيال التي ينجزها، أما السينما- من ناحية أخرى- فليس لها مؤلف واحد. أو هذا ما يمكن أن يزعمه البعض، حيث أن ما يُعرف بـ"نظرية المؤلف" من بين الموضوعات الهامة في فلسفة السينما؛ أي المناقشات النظرية التي تدور حول مَن يمكن اعتباره المؤلف في السينما. ولا تلتفت الأنظار- بما فيه الكفاية- إلى الاختلاف بين السينما وغيرها من الفنون، فيما يتعلق بهذه القضية الخلافية. ففي كافة الأشكال الفنية- بطبيعة الحال- هناك أكثر من طرف يشترك في العمل الفني؛ فالكتب ينبغي أن تُقرأ، والموسيقى لابد أن تُعزف ويتم الاستماع إليها، والصور لابد لها من مشاهد. ولكن لا خلاف في هذه المجالات حول نسبة الأعمال لمؤلفيها، كأن ننسب لتولستوي "الحرب والسلام"، ونقول عن بيتهوڤن إنه مؤلف "السيمفونية الخامسة"، وكذلك الحال بالنسبة للوحات الرسامين. ولكن الحال ليس كذلك في السينما. ومن الطبيعي أن أكثر المرشحين لأن يحتل وضع المؤلف هو المخرج. ففيلم "المواطن كين" من الأفلام التي وُصفت مرارًا وتكرارًا بأنه من أعظم الأفلام السينمائية، ويعتبره الجميع من أعمال أورسون ويلز. ولكن على الرغم من وجود أمثلة كهذه، ولا شك بشأن مؤلفيها، فإن هذا لا يصدق بصفة عامة على أغلبية الأفلام. وربما يكون للمخرج- في الكثير من الأفلام، بل في أغلبها- الدور الرئيسي في الصياغة النهائية للفيلم. وحتى رغم دور المخرج هذا، فإن البعض يرى أن دوره ينصب على الاختيار بأكثر من الابداع؛ فالمخرجون لا يؤلفون قصة الفيلم، ولا يكتبون السيناريو، ولا يقومون بالتصوير، ولا يعدون الديكور والمناظر، ولا يؤلفون الموسيقى التصويرية، ويتدخلون- بين حين وآخر- في تمثيل

الأدوار. ومعنى ذلك أن علاقته بمن يتعاونون معه لا يمكن مقارنتها بعلاقة المؤلف المسرحي بالممثلين وغيرهم. ففي مسرحية جيدة، يمكن أن يكون مستوى تمثيلها متدنيًا، دون أن يؤثر ذلك على جودتها؛ أما التمثيل السيء في الفيلم، فنتيجته أن يصبح الفيلم سيئًا. فعلاقة المخرجين السينمائيين مع نتاج أعمالهم تختلف عن علاقة المؤلفين المسرحيين بالناتج النهائي لمسرحياتهم.

فليس من الصحيح بالضرورة أن الفيلم لا يكون وراءه عقلٌ واحد يوجهه. وبوسع المرء أن يتخيل شخصًا لديه قدرات تفوق قدرات البشر، يقوم بكل هذه الأدوار؛ ومع ذلك، فصحيح أن بعض الأفلام العظيمة يمكن أن يقوم فيها شخصٌ واحد بأدوار متعددة. فليس من المصادفة أن أورسون ويلز لم يخرج فحسب "المواطن كين"، بل لعب الدور الرئيسي فيه أيضًا. ولكن من الحقائق المهمة- حول فن السينما- أنه، رغم ذلك- جهدٌ جماعي. والسينما الحديثة فن متعدد الوسائط، بما يجعل في حكم المستحيل أن يكون هناك مؤلف واحد من الناحية العملية. وبناءً عليه، فإن قدرة السينما على تجاوز حدود أي فن على حدة -على سبيل المثال الفنون المرئية البحتة- وأن تعمل على نحو حركي، لا صورًا ثابتة، يمكن أن يفسده أنها عرضةٌ للتشتت والتشرذم . ويمكننا القول إن القدرة كلما زادت، كان التحكم فيها أصعب. وإذا كانت الأعمال الفنية العظيمة هي تلك التي تلفت انتباه المشاهد لتجربة متخيلة، وعبر هذه التجربة، ومن ثم تلقي الضوء على التجربة الواقعية؛ فإن هذا لا يتحقق في السينما بأكثر من غيرها من الفنون، على الرغم من القدرات التي تمتلكها؛ وهو أمر ينطوي على مفارقة إلى حدٍّ ما.

وعلى هذا النحو، فإن نزعة الحرص على نقاء السينما- عند أرنهايم- وقلقه من إدخال عناصر أخرى فيها غير العناصر المرئية، لم تكن بلا أساس تمامًا؛ رغم أن المبررات التي قدمها لذلك لا مسوغ لها. واللافت للانتباه أن أيزنشتاين- الذي تُعد عدة أفلام من إخراجه من بين الأفلام التي تتناسب مع تحليل أرنهايم- قد مضى إلى مستويات غير معتادة من السيطرة على كل جانب من النتائج النهائية للعمل السينمائي. وقد اشتُهر عن أيزنشتاين إعداده لعدد كبير من الرسوم التفصيلية، والمخططات والتعليمات، لإرشاد الممثلين والمصورين ومعدي الديكور والمناظر والملابس وغيرهم. وحين كان يستخدم الموسيقى، كان يشترط أن "يتم تأليفها بما يتوافق مع المشاهد المكتملة بعد الانتهاء من المونتاج" (**Eisenstein** 1943: 136).

والحديث عن الضعف الكامن في السينما كفن يرتكز- في جانب منه- على مبدأ "كلما زادت القدرة كان التحكم فيها أصعب". ولكن ذلك ليس صحيحًا تمامًا كمبدأ عام في الفن. فعلى حين أنه من الصحيح أن تعدد الوسائل الفنية في السينما طابعٌ يمنحها قوة، إلا أن ذلك ينطوي أيضًا على إمكانية أن يكون العمل غير متماسك ومشتتًا. ومن الخطأ الاعتقاد أن مثل هذه القوة ممكنةٌ فحسب عن طريق تعدد الوسائط أو الوسائل الفنية المستخدمة. والوقع أن هناك وسيلة لنقل المعلومات يمكن أن تتخطى حدود ما هو مرئي، وما هو سمعي، وما هو ساكن، وهلمجرا، ألا وهي اللغة. فاللغة تتيح لنا أن ننقل للآخرين ما هو مرئي، وما هو سمعي، وما هو سردي، وماهو انفعالي، وغير ذلك، بطريقة فكرية بأكثر مما هو حال الإدراك الحسي للصور. ويمكننا القول إنها تتمتع بكل مزايا السينما، دون عيوبها. وبعض القدرات والمشاكل في الفنون الأدبية من بين الموضوعات

التي سنناقشها في الفصل التالي. ولكن فيما يتعلق بالفنون المرئية، فإن الحجج التي عرضناها في هذا الفصل توفر لنا مبررًا لا بأس به لاستنتاج أن قدرة السينما على تجاوز بعض أوجه القصور في الفنون المرئية الثابتة لا تخلو من أوجه القصور أيضًا.

خلاصـة:

تُستخدم كلمة فن- في كثير من الأحيان- للإشارة لأحد الفنون المرئية لا سيما الرسم. وهذا من شأنه أن يؤكد على الفكرة القائلة بأن التصوير له أهمية خاصة في الفن. ورغم أنه من الصحيح أن الكثير من الفنون المرئية تصويرية، فإن النزعة التصويرية، أو الاعتقاد بأن دقة التصوير لها أهمية أو قيمة، أكبر اعتقاد خاطئ حتى في الرسم. فالتصوير وسيلةٌ لا غاية في الفن. والغايات التي يخدمها يمكن أن تقدَّم بوسائل أخرى، وقد تلبى في الواقع من خلال الرسم التجريدي. وما يشكل أهميةً هو قيمة هذه الغايات أو أهميتها. وإحدى هذه الغايات تتمثل- على وجه التحديد- في إبراز التجربة البصرية ذاتها، ولكن الرسم يمكنه أن يتجاوز ما هو مرئي صرف. فمن المدهش- إلى حدٍّ ما- أنه يمكنه أن يمدنا بصور تعبر وتلقي الضوء على ما هو غير مرئي- مثل حالات الانفعالات، وشخصية الشخص المرسوم. وما لا يتمكن الرسم من القيام به هو أن يصف دينامية التتابع السردي. وهذا ما تنجح فيه السينما، وهي فن من الفنون المرئية، في حين يفشل فيه الرسم. فالسينما تمتلك الوسائل التي تمكنها من بناء وعرض صور مرئية دينامية؛ وقد تتمكن- من خلال ذلك- من تجاوز أوجه القصور في الصور المرئية الثابتة. وتنشأ مواطن الضعف فيها من واقع أنها فن متعدد الوسائل الفنية، وهو ما يعني أن الفيلم يكاد يكون في حكم المستحيل أن يكون نتيجة لعقل واحد يوجهه. ومن ثم، تكون السينما عُرضةً للتشتت أو التشرذم. ونوع التجاوز الذي تجعله السينما ممكنًا، ولكنه يظل تحت سيطرة مؤلف واحد، يبدو أنه متاح في الأدب، وهو الموضوع التالي لدراستنا.

لمزيد من القراءة في موضوع الفصل أنظر المراجع التالية:

Philip Alperson (ed.), **The Philosophy of the Visual Arts**.
E.H. Gombrich, **Art and Illusion**.
Richard Wollheim, **Painting as an Art** chap. 1.
V.F. Perkins, **Film as Film**.
Gregory Currie, **Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science**.
Noel Carroll, **Philosophical Problems of Classical Film Theory**.

6

الشِّعر واللغـة الشَّارحة

رأينا أن هناك مبررًا للاعتقاد بأن الفن- في أفضل حالاته- يثري إلى حدٍّ بعيد الفهم البشري. وهذا هو السبب في أنه رغم الاختلافات الواضحة، فمن الممكن أن يكون مُبرَّرًا أن يقف الفن جنبًا إلى جنب العلم، باعتبارهما مجالين لإنجاز العقل البشري. وفي الفصلين السابقين، استكشفنا المشاكل التي تنشأ بالنسبة لهذا الفهم للفن، حين نسعى لتطبيقه على الموسيقى والفنون المرئية. فكلاهما تبين أنهما محدودان بقدر لا يستهان به، من وجهة النظر هذه. ولكن ما إن نتجه إلى الفنون الأدبية حتى تتلاشى أوجه القصور هذه، فيما يبدو. فنظرًا لأن اللغة هي الأداة المعتادة للتعلُّم والفهم، ولأنها نفس الأداة التي تستخدمها فنون الأدب، يبدو أن ذلك يستتبع أن الأدب مناسب تمامًا لمهمة الإسهام في الفهم البشري.

ولكن، لسوء الحظ، فواقع أن اللغة هي الوسيلة الشائعة التي تستخدمها الفنون الأدبية، وغيرها من أشكال الفهم البشري، مثل التأريخ

والفلسفة والعلوم، يفرض صعوبة من نوع مختلف، وإن كانت لا تقل في أهميتها. فإذا كانت اللغة- في شكلها المعتاد، المستخدم في الحياة اليومية- يمكن أن تُستخدم لزيادة الفهم، فما حاجتنا للقيمة، أو حتى لفنون الأدب؟ ولكي نطرح القضية على نحو أكثر بساطة- وإن كان طرحًا مضللاً إلى حدٍّ ما عن السؤال السابق- لماذا نحتاج للشعر وللنثر؟

الشِّعر والنثر:

في القرن التاسع عشر، كتب الشاعر الانجليزي ألكساندر بوب بيتين من الشعر أصبحا مشهورين، يقول فيهما:

القريحةُ السليمةُ هي الفطرةُ المتشحةُ بالتَّميُّز
ما يخطُر على الفِكرِ كَثيرًا، ولَكِن لن يَتِم أَبدًا التعبيرُ عَنه تَعبِيرًا جَيدًا

ولنفترض أن هذا الوصف وصفٌ شعري مناسب، فإذا كان صحيحًا أن الفكر في قصيدةٍ ما يمكن أن يتحدد على نحو مستقل عن الأسلوب الذي يتم التعبير عنه به، كما يبدو ذلك من كلام بوب، فإن ما تقوله القصيدة- بالتالي- يمكن أن يُقال بوسائل أخرى. فأين إذن يكمن التميز في الصورة الشعرية؟ وما السبب- من زاوية ما يتعين أن يُقال عن تجربتنا- في أن نجعل للشكل الشعري قيمة؟

ووجهة نظر بوب عن الشعر كانت شائعةً في القرن الثامن عشر. وعلى سبيل المثال، فقد كان الناقد الأدبي الكبير الدكتور صامويل جونسون يعتقد أن الهدف من الشعر هو أن يسر الناس ويعلمهم. فالتعلُّم يأتي من المضمون، أما المسرة فتأتي من الشكل. ولكنه يختلف عن بوب في أنه يرى أن المتعة التي نستقيها من الشعر محدودة الأهمية والقيمة. وهذا هو السبب في أننا ينبغي ألا نُعلق الآمال على المضمون الواقعي للشعر. واستخدام الأدوات الشعرية- على سبيل المثال- لخدمة الدين، في اعتقاد جونسون، هو وضع لزخارف حول مضمون جاد. ويقول جونسون "إن الشعر يفقد الكثير من رونقه وقدرته على التأثير، لأنه يُستَخدم كوسيلة لزخرفة شيء يفوقه. وكل ما يمكن أن يساعد فيه الشعر الديني هو المساعدة في الحفظ، وإمتاع الأسماع؛ وقد يكون مفيدًا لتحقيق هذا الغرض، ولكنه لا يضيف شيئا للفهم" (**Johnson** 1906: Vol. 1,212).

إن ملاحظات جونسون تنصب- بصورة رئيسية- على الشعر الديني، ولكن نفس وجهة النظر كانت تشمل- بصورة عامة- الشعر الجاد في عصره. ولا يعني ذلك بالضرورة أن الشعر- بكافة معانيه- حشو لا لزوم له. فهناك عدة تفسيرات يمكننا أن نقدمها لقيمته؛ ومن أمثلة ذلك أن أسلوب التعبير في القصيدة الجيدة ممتع وجميل ومحرك للمشاعر، أو من السهل تذكره؛ وكل هذه التفسيرات يمكن أن تنطبق على الشعر. ولكن أيًا من مثل هذه التفسيرات لقيمة الشعر لا يمكنها أن تقول إن الشعر- بوصفه شعرًا- يمكن أن يزيد من فهمنا، لأنها تستخدم التفرقة بين الشكل والمضمون. فكل ما تقوله القصيدة ومضمونها يمكن أن يُقال- على نحو يفي بالغرض، إن لم يكن على نحو مدهش وسهل الحفظ- عن طريق اللغة

النثرية الشارحة. ولكن لو صح ذلك- من زاوية زيادة الفهم، التي نأمل في الحصول عليها- فإن وجود اللغة الشارحة يجعل الشعر ذاته شيئًا زائدًا عن الحاجة، ومسألة تتعلق بالزخارف بصفة أساسية. وهذا يعني ضمنًا أن الشكل الفني الوحيد، الذي يبدو أن لديه وسيلةً لتجاوز أوجه القصور في الفنون الأخرى، فيما يتعلق بالفهم- ألا وهو الأدب- لا يمكننا أن نعزو له القدرة والأهمية اللتين تتطلبهما النزعة المعرفية في نظرية الفن.

فلتتأمل- على سبيل الإيضاح- الأبيات التالية لبوب، التي عبر فيه عن هذه الفكرة:

ضحالةُ العِلم مكمنُ الخطر
فلتشرب بعُمقٍ من نَبعِ المعرفة والشِّعر
فجفافُ الضَّحالةِ يُسمِّم العقل
والارتواءُ يُعيدُه للصَّحو

فالبيت الأول تلخيصٌ مناسب لحقيقة من حقائق التجربة البشرية، ومصاغٌ كحكمة أو مثل، وربما يردده الكثيرون في أيامنا هذه، دون أن يعلموا مؤلفه. فهذا البيت يقدم صياغة مثيرة للإعجاب، وقابلة للحفظ عن ظهر قلب، لشيء لدى الناس مبررٌ لأن يذكروه. ولكن من السهولة أن تقول نفس الشيء باستخدام كلمات أخرى، كأن تقول إن من لايعرفون الكثير عن موضوعٍ ما يميلون للاعتقاد بأنهم خبراء فيه. وتشبيه بوب للتعلم بأنه مثل الشرب من ينبوع، في البيتين الأخيرين، كان جديدًا في وقته؛ ولكن الفكرة يمكن أيضًا التعبير عنها بكلمات أخرى، دون استخدام

الشعر. وحيث أن مضمون هذه الأبيات يمكن التعبير عنه بلغة النثر، فلابد إذن أن قيمة الصياغة الشعرية تكمن في أشياء أخرى.

وهناك الكثير من الأمثلة من الشعر يمكن أن نعبر فيها عن مضمون القصيدة بكلام نثري. ولكن هناك- من ناحية أخرى- الكثير من الشعر الذي لا يمكن التعبير فيه بالكلمات عن معناه دون أن يفقد جزءًا مهمًا من مضمونه. ويستتبع ذلك أن الشعر لا يمكن القول بأنه يتطلب وحدة الشكل والمضمون. كما أن ذلك يستتبع أن قيمة الشعر- بوصفه شعرًا- لا تكمن في أنه يضيف إلى فهمنا. ولا يرجع ذلك إلى أن الشعر ليس بوسعه أن يكون معنى أو رسالة، بل يرجع إلى أنه طالما أن المعنى يمكن نقله على نحو مستقل بلغة نثرية شارحة، فإن الرسالة لا تتبدى أو تكشف عن نفسها من خلال الشعر، بل يتم تأكيدها بأسلوب شعري في التعبير. ومن ثم، فإن الشكل الشعري- في حد ذاته، كما قال جونسون- لا يضيف شيئًا للفهم.

وإذا كان ذلك ينطبق على الشعر برمته، فيتعين علينا القول بأن مبرر كتابة وقراءة قصيدة لا بد أنه يكمن، لا في طبيعتها الداخلية، بل في الفائدة العارضة لها؛ لنقُل- على سبيل المثال- في أنها تساعدنا على الحفظ أو في المتعة التي نستمدها منها. ولكن هذا الرأي يفضى بنا إلى نتائج غريبة. وعلى سبيل المثال، فإن ذلك من شأنه أن يعني أن أهمية ما تعلمه لنا مسرحيات شكسبير، وما تعبر لنا عنه، ليست كامنًا في هذه المسرحيات. فحتى لو لم يقل أحد نفس الأشياء، أو لو كان شكسبير هو أول من قال بها، فما هو عميق فيها وينير بصيرتنا يمكن أن يُقال بأساليب أخرى؛ وفي هذه الحالة، فإن كل ما تقدمه لنا المسرحيات هو أن تكون نوعًا من الترفيه، أو مخزنًا للأقوال التي يمكن حفظها، وتعبر عن أفكار ومشاعر يعرفها الناس.

ولا ريب أن الشعر يمكن أن يكون ممتعًا، حين يُقرأ وحين نستمع إليه، كما أنه لا ريب في أن الأدوات الشعرية يمكن أن تستخدم بهدف إمتاعنا. ولكن أكثر الأمثلة وضوحًا على ذلك هي قصائد لويس كارول في "بلد العجائب"، أو إدوارد لير على سبيل المثال؛ فرغم أنها مسلية، فإنها أمثلة واضحة على الشعر الأقل جدية. فقصيدة لير "البومة والقط" لا تهدف لأن تقول شيئًا:

ذهبت البومةُ والقطُّ إلى البحر
وركبَا قاربًا أخضرَ جميلاً
وأخذا معهما عسلاً وكثيرًا من النقود
وتلفّعا في ورقة من فئة الجنيهات الخمسة

والواقع أن ثمة قصائد تقصد المبالغة في هذا الاتجاه، ولا تعني شيئًا، ومنها قصيدة "كلام فارغ" Jabberwocky من تأليف لويس كارول؛ وهي قصيدة مؤلفة من كلمات لا معنى لها، كما لو كانت بلغة أخرى مصاغة في صورة قصيدة شعرية.

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

ومن المسلي أنت تقرأ القصيدتين وتستمع إليهما، لكنهما تختلفان عن الشعر الجاد. والشعر الجاد يمكنه أن يكون ممتعًا أيضًا، بطبيعة الحال، ولكنه يهدف للتعبير عن جانب من التجربة الإنسانية، وينظَر إليه عامةً على أنه يهتم بها على نحو يتسم بالعمق. ولكن ما هو الاختلاف الحاسم بينهما؟

وحدة الشـكل والمضمُـون:

يري بعض الكتـاب أن محاولة شرح قصيدة بالنثر أمرٌ خاطئ، على الدوام. كتب كلينث بروكز- في فصل بعنوان "هرطقة اللغة الشارحة"، في كتاب ***The Well Wrought Urn***- ما يلي: "يمكننا أن نستخدم اللغة الشارحة باعتبارها نوعًا من التلميح للمعنى أو اختزال له، شريطة أن نكون على دراية بما نقوم به. ولكن من المهم للغاية أن نعلم ما نقوم به، وأن نتبين بوضوح أن اللغة الشارحة ليست معبرة عن جوهر ما تعنيه القصيدة، وما يشكل جوهرها" (**Brooks** 1947: 1 80).

ومع ذلك، يبدو صحيحًا أن هناك قصائد جيدة، من السهل أن نفصل فيها بين الشكل والمضمون. ولكن الأمر الصحيح- في قول بروكز- هو أن ذلك لا يصدُق على كافة أشكال الشعر. فهناك قصائد تكون فيها صلات متبادلة بين الصورة والتعبير عنها، على نحو ملحوظ، إلى حد أن يكون من الصعب أن تفرق بينهما. ففي قصيدة، يقدم الشاعر الميتافيزيقي جون دون لنا تلخيصًا للعقيدة المسيحية، على النحو التالي:

نحن نؤمنُ بأن الجنة ومكان الصَّلب
وصليبَ المسيح وشجرةَ آدم في موضع واحد؛

(Hymn to God my God, in my Sickness, fifth stanza)

ويأتي هذا النظم الشعري وسط تعبيرات مجازية ممتدة المجال، جغرافيًا؛ ومن الصعب تبين الكيفية التي فهم بها دُون العلاقة اللاهوتية بين سقوط الإنسان والصَّلب، وكيف يمكن التعبير عنها على نحو مختلف عن ذلك.

وأية محاولة لاستخدام النثر لشرح المعنى- في حدود شرح الأماكن- لن تجعلنا نخسر الشكل فحسب، بل الفكرة الأساسية في القصيدة. فالفكرة وأسلوب التعبير عنها- بهذه الطريقة- لا يمكن الفصل بينهما. ولا يشكل هذا الارتباط الوثيق بين الفكرة والصورة مزيةً خاصة للشعر الميتافيزيقي، أو حتى الشعر الذي يستلهم الميتافيزيقا واللاهوت فحسب. ففي قصيدة "صورة شخصية لسيدة" كتب ت. إس. إليوت هذا الوصف البديع:

لنقُل إن علينا أن نستمع لموسيقَى آخر البولنديين
ونمرر مقدماته الموسيقية لتتخلّل شَعره، وأطراف أنامله

إن هذين البيتين لا يصوران فحسب أسلوب الموسيقى، بل الموقف منه والمشهد المعبر عن هذا الموقف. ويمكن الإشارة إلى مثل هذا التعقيد، لكن من المستحيل أن نقول نفس الشيء بلغة شارحة، ونحدث نفس التأثير؛ وهو ما يرجع إلى أن البيتين لا يسجلان مشهدًا، ولا يحكيان قصة، بل يجعلاننا نفهم ذلك بطريقة ما. وقد يكون صحيحًا القول إن نفس الفكرة لا يمكن نقلها بطريقة أخرى، ولكن من الواضح أن العبارة الشارحة ستكون مسهبةً وواضحة إلى حدٍّ أن هذه العملية الرامية لإظهار كل مضمون الأبيات من شأنها أن تعصف بنسيج الأبيات، الذي يجعل تعبيرها الشعري جاذبًا للاهتمام.

وهناك عددٌ لا حصر له من الأمثلة التي يمكن أن نضربها، لكننا حتى لو اقتصرنا على هذه البيتين، فذلك يكفينا لتوضيح أن هناك شعرًا يكون فيه المضمون والتعبير عنه من النوع الذي لا يمكن الفصل بينهما، لأغراض عملية. وفيما يتعلق بمثل هذا الشعر، يمكن استخدام اللغة الشارحة بالمعنى

العادي، ويمكننا دائمًا أن نقدم ملخصًا لما تفيده القصيدة بصورة عامة. ولكن، حيثما يكون المضمون والتعبير عنه مما لا يمكن الفصل بينهما، فإن الشرح بالعبارات النثرية يكون مفيدًا لأغراض أخرى يمكنه أن يحققها، ولكن مع فقدان جزء لا يستهان به من المعنى والدلالة. وانطلاقًا من الأمثلة على هذا النوع الثاني، وكذلك تلك التي ضربناها من شعر بوب وغيره، فثمة إمكانية مفتوحة للتقييم المقارن بينهما. وعلى حين يتم الاعتراف بأن الشكل الشعري يكون- في بعض الأحيان زخرفيًّا إلى حدٍّ بعيد، فبوسعنا أن نقول إن كافة الأشعار ليست متساوية في القيمة، وإن الشعر- عندما يكون من الصعب شرحه بلغة النثر- فإن هذا يزيد من قيمته؛ ذلك أن عدم إمكانية الفصل بين الشكل والمضمون في القصيدة علامةٌ على جودتها. وقد نلخص هذا المبدأ المعياري في الشعار التالي "كلما كان الشعر عظيمًا، كان عصيًّا على الشرح". فما هي الأسباب وراء مثل هذا الاعتقاد؟

والفكرة التي نسعى لإثباتها- تمشيًا مع مناقشتنا السابقة- هي أنه الشعر، لو كان جادًّا وثريًّا، فإنه- على عكس ما يقول جونسون- يخاطب العقل، ولا يكتفي بإمتاع الأسماع. وكما رأينا، فلو كانت الفكرة في القصيدة يمكن أن نعبر عنها بالنثر، دون أن تفقد شيئًا من دلالتها، فإنها لا تكون- إذا التزمنا الدقة- القصيدة التي توجه العقل؛ بل إن ما يوجهه ما تفيده القصيدة. ومن ثم، فإن ما يلزم أن نوضحه أن التوجيه العقلي يتم إنجازه من خلال أدوات الشعر نفسها- الوزن، والقافية، والتجانس اللفظي الاستهلالي، والتجانس الصوتي، وغير ذلك؛ وفي المقام الأول: الصورة الشعرية. وتوضيح ذلك يعني إثبات أن الشكل الشعري يمكن أن يكون جزءًا لا يتجزأ مما تقوله القصيدة، وليس مجرد إضافة مستحبة لها.

المجـاز:

وتواجه عملية إثبات أن الأدوات الشعرية يمكن أن تسهم- في حد ذاتها- في زيادة فهمنا صعوبةً لا يستهان بها. فثمة اعتقادٌ سائد- منذ أمد بعيد بين الفلاسفة- لا يقتصر على القول بأن الأدوات الشعرية مجرد زخارف، بل أن استخدامها يقلل بالفعل من إمكانية التوصل لفهم سليم للواقع. ومن أشهر مَن عبروا عن وجهة النظر هذه، بأكثر التعبيرات التي لا تعرف مهادنة، الفيلسوف الإنجليزي جون لوك، الذي عاش في القرن السابع عشر، والذي يعد كتابه "مقالة في الفهم البشري" واحدًا من الكتب المهمة وذات التأثير الكبير في تاريخ الفلسفة.

يقول لوك: "في أشكال الخطاب- التي تهدف للمتعة بأكثر مما تهدف للتعبير عن المعلومات وتحسين الفهم- يمكن أن تكون مثل هذه الزخارف (كالتعبيرات المجازية والاستعارات والتشبيهات، وما شابه ذلك).. مزالق للخطأ. ولكن إن شئنا أن نتحدث عن الأشياء كما هي، فينبغي أن نضع في الحسبان أن كافة أشكال فن البلاغة يجانبها التنظيم والوضوح؛ فكل الاستخدامات المجازية والمصطنعة للكلمات، للتعبير عن الفصاحة، لم يتم اختراعُها إلا لبث الأفكار الخاطئة بين الناس، وإثارة المشاعر، ومن ثم تضليل قدرتهم على الحكم، ومن ثم فهي أشكال من الخداع التام: وينبغي بالتالي تفاديها، مهما كان الثناء عليها لما تحدثه من تأثير في الخطب والمناسبات الشعبية. فهي بالتأكيد تكون متضمنة في أشكال الخطاب التي تدعي أنها تعلم الناس وتوجههم" (**Locke** 1896: Vol. 2,146).

والفكرة التي تكمن وراء وجهة نظر لوك- التي يعرضها في هذه الفقرة- هي أن اللغة يمكن أن تكون واضحة ومعبرة عن وقائع محددة، أو يمكن أن تكون حافلة بزخارف القول ومحسناته من التعبيرات المجازية، التي تستخدم عادةً في الشعر والخطابة. وعلينا أن نستخدم الأولى، إذا كان لنا أن نفهم بوضوح، وبلا مواربة، الحقائق المتعلقة بالعالم والتجربة البشرية. والمجازات التي تستخدم في اللغة الشعرية والمنمقة يمكن أن تكون مزالق للخطأ، ويمكن أن تشوه الأشياء. ومن ثم، فإنه- وفقًا لهذا التفسير- فطالما أن الكلام الواضح هو ما يتطلبه الفهم، فإن الأدوات الشعرية- أيًا كانت قيمتها، وما توفره من متع- ينبغي التخلي عنها، إذا كنا معنيين بالفهم.

ووجهة النظر هذه شائعة في تاريخ الفلسفة، ولكنها فكرة خاطئةٌ لأن من المستحيل أن يخلو أي استخدام للغة من الأدوات الأدبية، ولا وجود للكلام الواضح الذي يتخيله لوك. ويتضح ذلك حتى حين نتأمل استخدام اللغة، حتى في مستويات الاستخدام العادية. فاستخدام التعبيرات المجازية والتشبيهات والاستعارات، وما شابه ذلك، أمر شائعٌ، حتى في أبسط أشكال الفهم والشرح، ولا يقتصر على الشعر، أو لغة الخطابة التي تستخدم في الخطب الشعبية. ونحن نستخدم التشبيهات والتعبيرات المجازية، ولا نستطيع التخلص منها في نقاشاتنا، حيث لا بديل لنا عن ذلك. وحتى لوك، يستخدم التعبيرات المجازية في الدفاع عن نظريته.

وما ينطبق على اللغة العادية ينطبق أيضًا على الاستخدامات الأكثر تخصصًا للغة. ومستحيلٌ أن توضح ما تقول في العلوم، والتأريخ، وعلم الاجتماع، والفلسفة، دون أن تستخدم تعبيرات مجازية. فنحن نقول إن الكهرباء تتدفق في تيار، والقوى المغناطيسية ترتب نفسها في مجالات،

والحملات الانتخابية يتم خوضها، والضغوط الاجتماعية تتصاعد. وإذا دأبنا على استبعاد استخدام مثل هذه التعبيرات الأدبية من العلوم الطبيعية والإنسانية، وعدم استخدام المجازات فيها، فسنجد أنفسنا عاجزين عن فهم الواقع، أو فهمه بصورة مشوهة، بل عاجزين حتى عن الكلام. والسؤال عما إن كانت التعبيرات الشعرية، والتي يقصد بها المجاز والتشبيه، وما شابه ذلك، يمكن أن توجه فهمنا، سؤالٌ يتعين علينا أن نجيب عليه بالإيجاب. ولكن القضية ليست أنه يفعل ذلك، فمن الواضح أنه يفعل؛ بل ما هي الغاية من القيام به، وما أهمية القيام بذلك على نحو صائب.

وما من إجابة واحدة عن السؤال الأول؛ فالمجازات شائعة في الاستخدامات المختلفة والمتعددة للغة. ولها ـ بنفس القدر ـ دورٌ مهم في الأبحاث العلمية والتاريخية، ويمكننا أن نصادفها في الإعلانات والخطب والممارسات الدينية، وفنون الأدب أيضًا. وينتج عن ذلك أنه على الرغم من أن اللغة المجازية سمةٌ مهمة في الشعر والأعمال الأدبية، إلا أنها ليست السمة المميزة لها. ولن نفهم طبيعة الأدب الخيالي وقيمته ما لم نتوصل للاستخدام الذي قام به الشاعر أو الروائي لمثل هذه الأدوات في إبداعه.

اللغة المعبرة:

إن الاستخدام الخلاق، الذي يتسم بالمهارة للغة، يمكن أن يدخِل على نفوسنا المتعة والتسلية. والنكات التي نرددها كل يوم هي أبسط وأوضح مثال على ذلك، ويمكننا أن نجد أمثلة أكثر تطورًا منها بسهولة في كتابات

أوسكار وايلد، على سبيل المثال، حيث كان بارعًا في استخدام التركيبات اللغوية. وباختصار، فاستخدام اللغة- في حد ذاته- قد يكون ممتعًا. ولكن الاستخدام الأدبي الراقي للغة يمكن أن يحقق ما يتجاوز المتعة؛ حيث يمكنه- على سبيل المثال- أن يمدنا بوسيلة أرقى وأكثر فاعلية في التعبير. ومن الأمثلة الشائعة لذلك، الحكم والأمثال، وهناك من الأشعار ما أصبح يُردَّد كالأمثال، مثل ما ذكرناه من قبل من شعر بوب، حين يتمكن الشاعر من صياغة ما نود أن نعبر عنه في صيغة سهلة الحفظ. ومن المناسبات الشائعة أيضًا، التي تستخدم فيها لغة شعرية، المناسبات التي يتم فيها التعبير عن المشاعر الدينية؛ فيمكننا معرفة الكثير عن الشعر والأدب حين نفكر في الأناشيد الدينية والمزامير والصلوات.

وكتاب الصلوات الأنجليكاني العادي- الذي كتب معظمه توماس كرانمر- والترانيم المسيحية التي كتبها إسحاق واتس وتشارلز ويزلي، من أمثلة الكتابات الأدبية المفيدة من وجهة النظر التعبيرية. وقد وفرت مثل هذه الكتب لأجيال من المسيحيين المتحدثين بالإنجليزية وسيلة للتعبير عن مشاعرهم الدينية. ولكن الترانيم والصلوات أمثلةٌ جيدة للتفرقة بين ما هو تعبير وما هو معبراً على النحو الذي تحدثنا عنه في الفصل الثاني؛ وهي التفرقة التي يلزم وضعها في الأذهان، إذا كان لنا أن نفهم قيمة الأدب على النحو الصحيح.

وفي الترانيم والصلوات المعدة على هذا النحو، يمكن للغة المشحونة بالانفعالات، والتي تتسم بالتنميق والجمال، أن تخدم بوضوح التعبير عن المشاعر الدينية لأناس يشعرون بالفعل بمثل هذه المشاعر. ولكن من المشكوك فيه أن هذه وظيفتها الحقيقية، لأن الناس العاديين نادرا ما

يشعرون بمثل هذه المشاعر النقية والسامية، التي يعبر عنها الشعر الديني عادةً. ومعظم من يغنون الترانيم ليسوا من المتصوفين، ومن النادر بالتالي أن تكون الترانيم التي يرددونها تعبيرًا عن مشاعرهم الفعلية. والأمر الأكثر اعتيادًا هو أن الشعر الديني معبر عن الانفعالات بأكثر مما هو تعبير عن هذه الانفعالات وصادر عنها.

وللناقدة الأدبية هيلين جاردنر رأي في هذا الصدد تقول فيه: "ثمة شكوى تتردد في كثير من الأحيان بأنه.. من العبث القول بأن جمعًا من المسيحيين العاديين، الذين نراهم في الشوارع، يُنتَظَر منهم أن يعبروا عن مشاعر لا تراود عادةً إلا بعض القديسين، في بعض الأحيان. وهناك نكتة تقول إن دوقة كانت تنشد ترنيمة تقول "هل مملكة الطبيعة ملكي، حتى يكون ما أقدمه قربانًا لله قليلا"؛ وذلك بعد أن بحثت عن بنس واحد في حقيبتها، ووضعته في طبق التبرعات. ولكن النكتة أسيء فهمها؛ فالترنيمة لا تهدف للتعبير عن دفء عواطف شخص بعينه ينشدها، بل للتعبير عن مثل أعلى مشترك للمشاعر المسيحية، التي يدرك الجمع الذي ينشدها أنها مثالية" (**Gardner** 1983: 156).

فما تود جاردنر أن تقوله هو أن التعبير عن الشعور بالجلال يمكن أن يخدم أغراضًا أخرى غير التعبير عن المشاعر الفعلية. فالترنيمة هي- في الواقع- معبرةٌ حقًا عن مشاعر تمكن المصلين العاديين من أن يفهموا شيئًا عن طبيعة الإيمان المسيحي، سواء كانت تلك المشاعر الإيمانية في داخلهم عند ترديد الترنيمة أم لا. وقد تتيح الترنيمة المعبرة لبعض المصلين، عند حد معين، الشعور بمثل هذه المشاعر. ولكن مسألة شعورهم بذلك من

عدمه ترجع لمدى فهمهم وبصيرتهم بهذه المشاعر. وبعبارة أخرى، فإن التعبير الخيالي عن المشاعر الدينية قد تضيف لفهمنا.

ولا يقتصر ذلك على الترانيم الدينية، فقد يمكننا أن نقول نفس الشيء عن أشكال أخرى من الشعر المعبر. فكثير من شعر جون دُون عن الحب تكون المشاعر فيها حادةً، بدرجة لا نشعر بمثلها في قصص الحب العادية التي تمر بحياتنا. ولكننا حتى لو لم نشعر بمثل هذه المشاعر الحادة والقاهرة تجاه أي انسان، فإننا قد نقر مع ذلك أنها حالة من أحوال العقل البشري. وانطلاقًا من ذلك، نصل لفهم أكبر لتلك الحالة. وبالمثل، فيمكننا أن نقول ذلك عن الشعر إبان الحرب العالمية الأولي الذي يضم أشعار روبرت بروك الوطنية الحماسية، وأشعار ويلفريد أوين التي عبر فيها عن كراهيته للحرب؛ فهذه الأشعار نبعت من تجربة تاريخية تميزت بالحدة، لم يمر بها أيٌّ من القراء المعاصرين للشعر. ومن الخطأ الظن أن هذا الشعر كان تعبيرًا عن تلك التجربة، لأننا لم نحضر الحرب بأنفسنا، ومن ثم لن يكون بوسعنا القول إن كان هذا الشعر تعبيرًا كافيًا عن الحرب أم لا. والواقع إنه حتى لو كنا حاضرين للحرب، فسيكون من المستحيل القول إن الشعر كان وصفًا كافيًا لتجربتهما. ولكننا لو فكرنا في الأمر على نحو مختلف، بأن الشعر مُعبر عن مواقفهم وانفعالاتهم، فستختفي هذه المشكلة؛ فقيمته يمكن أن تكمن في القدرة على الكشف عن تجربة الحرب، وجعلها مفهومة بقدر أكبر، ويمكن تقييمها على هذا الأساس. وباختصار، فبإمكاننا أن نتعلم من الشعر المعبر.

الأدوات الشعرية:

وتبرز أمامنا الآن عدة أسئلة: كيف تقوم الأدوات الشعرية بهذا العمل في الكشف؟ وكيف توجه عقولنا؟ لكي نتوصل لإجابة على مثل هذه الأسئلة، فمن المفيد أن نعيد للأذهان المقارنة التي عقدناها بين الفن وعلم المنطق في الفصل الثالث. فالاستدلالات التي تحكمها قواعد المنطق توجه عقولنا، عن طريق قواعد لإثبات مدى صحة القول. ومهمة المنطقي أن يضع القواعد التي تحكم الاستدلال. ومن الخطأ الاعتقاد- مع ذلك- أن مبادئ علم المنطق تمدنا بقائمة مسبقة من الخطوات الصحيحة، وغير الصحيحة. فالواقع أن الاستدلالات- حتى في الفلسفة، حيث تقوم الأدلة من الوقائع بدور ضئيل للغاية- هي عملية معقدة. فهي لا تتبع صيغا بسيطة، ويلزم النظر في تفاصيلها كأجزاء منفصلة من الفكر. واختراع الصيغ المنطقية السليمة وتطبيقها ربما يساعد- في بعض الأحيان- في مزيد من الوضوح لبنية الاستدلال، ولكنها لا تضع تحت أيدينا منهجًا عامًّا وشبه آلي يمكن من خلاله اختبار صحة القول، كما أن ما تخبرنا به حول الاستدلال الاستقرائي الفضفاض الذي نستخدمه ليس بالكثير. وبعبارة أخرى، فإن مبحث المنطق لن يكون مفيدًا- على نحو خاص- عندما يلزم أن نقرر مدى صحة الاستدلالات الفعلية. وبالمثل، فإن السبل التي توجه بها انتباهنا الأدوات الشعرية- من وزن وإيقاع ومجاز وجناس ورِوي ومحاكاة صوتية وهلمجرا- والطريقة التي تتضافر فيها لتنسج صورة مركبة تركز عليها القصيدة أذهاننا، لا يمكننا التوصل لصيغة أو قواعد عامة تحكمها إلا بدرجة محدودة. ومثلما هو الحال في الاستدلالات الفلسفية، فكل قصيدة

يتعين أن يتم النظر فيها على حدة، وهذا هو دور النقد الأدبي، وليس دور نظرية الفن.

وما يزال علينا، إن كان لنا أن نخلص إلى أن الشعر يوجه العقل، أن نوضح الطرق التي يمكن للأدوات الأدبية أن تخدم بها هذه الغاية. وعليه، فإن المهمة التالية لنا هي أن نتحدث عن بعض الأدوات الشعرية، وأن نوضح الكيفية التي تمارس بها عملها.

وأولى هذه الأدوات وأكثرها وضوحا هو استخدام الصوت والنبر. والواقع أن الشعر يمكن تمييزه- على أفضل نحو- بأنه استخدام الصوت والنبر في اللغة، على الرغم من أنه لا يقتصر على ذلك، بطبيعة الحال؛ حيث يكمن معنى الجملة في موضوع فلسفي واسع النطاق جدًّا. وإذا ما استخدمنا التفرقة التي وضعها الفيلسوف الألماني جوتلوب فريجه، يمكننا القول بأن دلالة قولٍ ما تتضمن المعنى والنبرة، وليس من العسير أن نتبين أن النبرة، أو قوة نطق القول (وربما المعنى أيضًا)، تتوقف على خفض أو رفع الصوت، ونطقه بطريقة معينة. والجملة البسيطة "هو هناك" يمكن أن تُفهم على أنها سؤال أو جملة مثبتة؛ ويعتمد ذلك على نبرة الصوت ارتفاعًا وانخفاضًا وتنغيمًا، لا سيما على الكلمة الأخيرة. ويستخدم الشعر أدوات مثل هذه، ويستخدم أشكالاً من النبر والتلاعب بالصوت، لحملنا على أن نقرأ ونسمع بيت الشعر على نحو معين. ومن الأمثلة على ذلك هذا المقطع من قصيدة كيتس: *On First Looking into Chapman's Homer*

Oft of one wide expanse had I been told
That deep-browed Homer ruled as his demesne;

Yet did I never breathe its pure serene
Till I heard Chapman speak out loud and bold:
Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;

(lines 5-1 0)

سمعتُ كثيرًا عن أفق فسيح
حازه هوميروس بعقله الحصيف
ولم أستنشق صفاءه النقي
إلا بعدما سمعتُ صوت تشابمان عاليًا وجسورًا:
عندها شعرتُ كمَن يرقب السماوات
عندما يسبح كوكب جديد في سماء معرفته؛

فالأبيات الأربعة الأولى تمهدنا لاكتشاف الدور الذي قام به المترجم والكاتب جورج تشابمان، وهو من كتاب العصر الاليزابثي، حين عرف الإنجليز بشعر هوميروس، وحين استخدم لفظ عندها **then** مهدنا لاستقبال نتيجة الحدث وذروة القصيدة. وهناك- في الواقع- أداتان استخدمتا في القصيدة النبر وترتيب الكلمات، ولكننا عندما نستمع للقصيدة، فمن الممكن أن يكون الصوت والإلقاء من المؤثرات الخاصة في جعل الصورة أكثر قوةً، على سبيل المثال.

ويقول الشاعر جيرارد هوبكنز- في المقطع الرابع من قصيدته "تحطم السفينة دويتشلاند"- مايلي:

Wreck of the Deutshland

I am soft sift
In an hourglass - at the wall

Fast, but minedwith a motion, a drift.

أنا حباتُ رملٍ ناعمة
في ساعةٍ رمليةٍ عند حائط
سريعةٌ، لكنها تنذر مع تحركها بتيار جارف

فعندما يستخدم الشاعر تعبير soft sift، فإن الإيقاع الصوتي في الأذن يمهدك لاستقبال الصورة المستخدمة بعد ذلك، ثم يتم التأكيد بكلمة سريعة، ثم يأتي تعبير مع تحركها الذي يبطئ الإيقاع الصوتي، لتؤكد على الحركة البطيئة التي تنذر بتحرك حتمي قادم. ومن بين الأدوات الشعرية الأخرى ما يمكن تسميته بالتلاعب بالألفاظ، وهو نوع من تحريف الاستخدامات اللغوية والنحوية لخدمة تعبير معين. ومن أمثلة ذلك المقطع الذي أوردناه من قبل للويس كارول، والذي استخدم كلمات بلا معنى في سياق موزون، مثل الشعر. وليس عسيرًا أن نجد أمثلة لاستخدام التلاعب بالألفاظ لخدمة أغراض أكثر جدية، عن طريق استخدام معارف القارئ السابقة، وتحويرها في اتجاه جديد. ومن ذلك استخدام ويلفريد أوين للتلاعب بالألفاظ في قصيدة **The Calls**، حيث يقول في البيت الأول:

A dismal fog-hoarse siren howls at dawn.

فكلمة fog-hoarse ـ المستخدمة في هذا البيت ـ مستخدمة في السياق حيثما كنت تتوقع أن تسمع كلمة foghorn، ومن ثم فالشاعر يؤكد على حضور المعنى العادي للكلمة إلى جانب المعنى المجازي للكلمة الأولى المنحوتة من كلمتين. فكلمة fog-hoarse منحوتة من كلمتين لهما معانٍ عادية، غير أن اقترانهما يؤدي إلى فهم مجازي لهما.

والتلاعب بالألفاظ وسيلة فعالة في التلاعب بالتوقعات، وتُستخدم بكثرة في شعر جيرارد مانلي هوبكنز. ولا يقتصر هوبكنز على الجمع بين عناصر موجودة بطريقة غير معتادة، فهو يستخدم أجزاء من الكلام داخل أجزاء أخرى، ويؤلف جملاً وعبارات تبدو- من الزاوية النحوية- سليمة. وباستخدام النبر ونغمة الصوت فحسب يصدم توقعات من يستمع لشعره أو يقرأه.

ويقدم لنا الشاعر "دُون" مثلاً ثالثًا على استخدام الأدوات الشعرية التي يمكن أن تخدم غايات مماثلة، لا سيما تراكم الصور الشعرية. فالقصيدة يمكنها أن تبعد الارتباطات العادية، لا عن طريق التلاعب بالألفاظ أو الاستخدامات النحوية غير المعتادة؛ بل عن طريق التجميع المقصود لمجازات غير مألوفة. وعندما نتأمل قصيدته The Sunne Rising، فإن ما يتبادر للذهن عادةً هو مجموعة من الأفكار الإيجابية المرتبطة بالشمس، مثل النور والحياة والدفء، وهلمجرا. ولكي تحول الانتباه إلى موقف مختلف عن ذلك، تكون فيه الشمس في وضع سلبي وغير مرحب بها، فإن ذلك يتطلب جهدًا من نوع خاص. وقد استخدم الشاعر دُون سلسلة من الصور غير المحتملة والسلبية لتحقيق هذا الهدف.

Busie old foole, unruly Sunne
Why dost thou thus,
Through windowes, and through curtaines call on us?
Must to thy motions lovers' seasons run?
Sawcy pedantique wretch, go chide
Late schoole boyes, and sowre prentices,
Go tell Court-huntsmen, that the King will ride,
Call country ants to harvest offices;

Love, all alike, no season knowes, nor clyme,
Nor houres, dayes, months, which are the rags of
time.

ففي الكلمات الافتتاحية في هذا المقطع، يمهد الشاعر "دُون" القارئ لجو القصيدة، حيث تتراكم الاشارات التي تهون من شأن الشمس، الواحدة وراء الأخرى، كما أن الإيقاع يسهم في ذلك. والنتيجة التي يصل إليها الشاعر- من كل ذلك- هي أنه مع الإبقاء على التداعيات الإيجابية للشمس في أذهاننا، وهو ما يصعب لبضعة صور أن تغيره، يقرن ذلك- في الوقت ذاته- بأنها، رغم ذلك، لم تكن مواتية بالنسبة للعاشق في القصيدة.

وأخيرًا، هناك من بين الأساليب الشعرية ذلك الأسلوب الذي يطلق عليه- في كثير من الأحيان- اسم "السخرية الدرامية" أو "التهكم الدرامي"، وقد يكون من الأنسب والأدق أن نسميه "التصوير متعدد الطبقات". فالقصيدة متعددة الطبقات تستغل سمةً أخرى من السمات المألوفة للغة: الالتباس في المعنى، وإمكانية تعدد التفسيرات للقول الواحد. فعن طريق استخدام الظلال المختلفة للمعنى والدلالة، يمكن إبداع مجموعة من الأقوال والصور، بحيث يمكن النظر إليها من أكثر من زاوية. ويمكننا أن نضرب أمثلة على استخدامات كتلك من قصيدة ت . إس. إليوت "صورة شخصية لسيدة"، ولكن ربما يكون هناك مثلٌ أوضح عليها، وهو قصيدة روبرت براونج "دوقتي الأخيرة My Last Duchess". وتتخذ هذه القصيدة شكل مناجاة للنفس، أو مونولوج من جانب دوق يعرض على زائر صورة زوجته المتوفاة؛ وما يكشف عنه- خلال مناجاته بلا قصد- هو موقف وتاريخ كانت معاناته شديدة في إنكارهما. فالواقع أنه قتلها بدافع

من الغيرة، ويجد أن الصورة غير الحية، المرسومة لها، كافية بالنسبة له، وتغنيه عن المرأة عندما كانت على قيد الحياة.

She had
A heart. . . how shall I say?. . . too soon made glad
Too easily impressed; she liked whate'er
She looked on, and her looks went everywhere.
[. . .] She thanked men - good; but thanked
Somehow. . . I know not how. . . as if she ranked
My gift of a nine-hundred-years-old name
With anybody's gift.
[. . .] she smiled, no doubt,
Whene'er 1 passed her; but who passed without
Much the same smile? This grew; 1 gave commands;
Then all smiles stopped together. There she stands
As if alive.

وفي سياق القصيدة، نجح براوننج في عرض أفكار الدوق بلغة تكشف- باستخدام موقف وسلوك الدوق من الظاهر- عن دوافعه التي تبدو مجنونة، ويكشف الدوق لنا- في نفس الوقت- عن الطريقة التي يفكر فيها في باطنه، وتبدو فيها غيرته المجنونة كأن لها ما يبررها. فاستخدام لغة متعددة الطبقات يكشف- على نحو مزدوج، في آن- عن التركيبة العقلية للدوق، ويوصلنا لفهم أكثر اكتمالاً لنوع معين من التفكير؛ فتتبين هنا الكيفية التي حدث به ذلك، وكيف كانت المشاعر التي كانت وراء ما حدث.

واستخدام النبر ودرجات الصوت وترتيب الكلمات، والخروج نوعًا ما عن مقتضيات النحو، وتراكم الصور والبنية اللغوية المتعددة الطبقات multilayered language- وجميعها أدوات يمكن بها للشعر أن يكشف

عن الأشياء، ويلقي الضوء عليها- استخدام شبيه بأشكال الاستدلال التي يمكن أن تكشف عن شيءٍ ما، أو عن تجربةٍ ما. وهناك بالطبع اختلافات مهمة، ولكن لن يكون من قبيل التضليل أن نصف الأدوات التي تحدثنا عنها هنا بأنها وسيلة يتم من خلالها توجيه العقل. وحين نتحدث عن الشعر بهذه الطريقة، فإننا لا نفترض أن ما يتم الكشف عنه أو إثباته غير قابل للدحض، بأكثر مما هو الحال في الاعتقاد بأن قوة الجدل تقودنا إلى الحقيقة، بما ينطوي ضمنًا على أن كل استدلال لابد أن يقدم برهانًا تامًّا على القضية التي يهدف لدعمها. ذلك أننا يمكن أن نوجَّه في اتجاهات مختلفة ومتعارضة، من خلال الاستدلالات والتجارب التي تزعم جميعها أنها صحيحة؛ وعلى هذا النحو أيضًا، يمكننا أن نتوقع أن الإلهام الشعري يضع تحت تصرفنا صورًا لنتأملها. ولكن الكثير قد قيل لإثبات صحة القول بأن الشكل الشعري ليس مجرد طريقة مزخرفة ومحببة في الحديث عن أمور يتم إثبات صحتها أو مغزاها عن طريق وسائل أخرى. فالعلاقة بين ما يُقال في الشعر والكيفية التي يُقال بها يمكن أن تكون أكثر حميمية من ذلك.

ولكن، فحتى لو قبلنا بأن الشعر شكلٌ من الفهم لا يمكن شرحه دون خسارة لا يستهان بها في دلالته، فإن هناك سؤالاً آخر حول هذا الفصل يتعين الإجابة عليه: أيمكن أن يقال نفس الشيء عن فنون الأدب الأخرى؟ فالأشكال الشعرية التي تحدثنا عنها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالشعر، بمعناه الضيق. والفنون الأدبية الأخرى لها أشكال أخرى، ويتعين إثبات أنها أساليب أخرى لتوجيه العقل نحو فهمٍ أفضل لجانب من التجربة الإنسانية. فهل يمكن استخدام فن القص الذي يقوم على السرد على هذا النحو؟

السَّـرد والخيَـال:

يمكننـا أن نجـد الأداة الـتي اسـتخدمها بـراوننج في شـعره، والمتمثلـة في الصور متعددة الطبقات، في روايات مثلما نجدها في الشعر. ويمكن أن نجد شبهًا مدهشًا- في هذا الصدد- بين قصيدة براوننج "دوقتي الأخيرة" وبين رواية كازو إيشيجورو "بقايا اليوم"، التي تحولت فيما بعد إلى فيلم سينمائي حقق نجاحًا كبيرًا. وتقع أحداث قصة إيشيجورو في انجلترا في الخمسينيات من القرن العشرين. والشخصية الرئيسية في الرواية هي شخصية ستيفنز، رئيس خدم حصل على إجازة لعدة أيام، للقيام برحلة بالسيارة في الريف، بهدف البحث عن زميلة سابقة له. وكانت الرحلة بمثابة مناسبة لإحياء ذكرياته عن أيام حافلة من خدمته. والقصة تحكَى بضمير المتكلم، من وجهة نظر رئيس الخدم ستيفنز، الذي يشكل حكيه لذكرياته نوعًا من الدفاع عن النفس، أو التبرير الذاتي لأفعاله ومواقفه في الماضي. وعلى الرغم من ذلك، فإن القارئ- أثناء السرد القصصي- يساعده السرد على أن يرى حياة رئيس الخدم من عدة زوايا مختلفة من الرؤى. ومثلما هو الحال في قصيدة براوننج، فإن إيشيجورو يستخدم القص لجذب انتباهنا إلى التناقض والتكامل بين الكيفية التي يحدث بها الفعل والمشاعر التي تكمن وراء الفعل. ومن بين الأمثلة البارزة على ذلك، تذكُّر رئيس الخدم لليلة وفاة والده، وهي الليلة التي شهدت مناسبة اجتماعية كبيرة في المنزل. وما كشفت عنه هذه الليلة هو الشعور القوي بعبثية الحياة الذي نشأ عن اعتقاد ستيفنز بأن المتطلبات الاجتماعية التافهة لمكانته الاجتماعية حملته واجبًا لا يمكنه التخلي عنه، إلى حد أنه ابتعد عن والده في لحظاته الأخيرة من

العمر؛ وفي الوقت ذاته يمكننا الكاتب من أن نرى الحدث من منظور آخر، يوضح أن فعله كانت وراءه أيضًا دوافع أخلاقية.

وهناك بعض الأدوات الأخرى التي تميز الشعر، بصفة رئيسية، يمكن أن نجدها في أعمال روائية. ولكن هذه الأدوات تقوم بدور خاص في القص. فهناك شيء أشبه بتراكم الصور نجده في الصفحات الأولى من رواية تشارلز ديكنز "منزل كئيب"، وتدور أحداث هذه الرواية حول قضية قانونية معقدة، تاهت في خضم تعقيدات النظام القضائي الإنجليزي المعقد في القرن التاسع عشر. وكانت النتيجة أن أيًا من أطراف القضية ومحاميهم لم يعودوا يفهمون ما هو الموضوع الرئيسي الذي تدور حوله الدعوى. وتبدأ الفقرة الثانية من الرواية على النحو التالي:

"الضباب في كل الأنحاء. الضباب فوق النهر، الذي يتدفق بين الجزر الصغيرة الخضراء وبين المروج؛ والضباب عند طرف النهر يمخر بين صفوف السفن، ويتلوث ويزداد تلوثًا من الملوثات على جانبي النهر في مدينة عظيمة (وقذرة). والضباب في مستنقعات إيسكس ومرتفعات كِنت. والضباب يزحف على مطابخ سفن الفحم، ويتمدد على أحواض السفن، ويحوم حول أشرعة السفن الكبرى، ويتدلى على أطراف الصنادل والسفن الصغيرة. والضباب في عيون وحلوق أصحاب المعاشات في جرينتش، وهم يتنفسون بصعوبة بجوار المدافئ في عنابرهم؛ والضباب يتصاعد من غليون ربان غاضب داخل كابينته، والضباب يعض بقسوة أنامل وأصابع أرجل صبيه الراقد عل سطح السفينة. والعابرون على الجسور يحملقون عبر أسوارها في سماء مغلفة بالضباب الذي يلفهم من كل جانب".

ويتابع ديكنز هذا الوصف البديع للأوضاع المحيطة بالنهر، وفي الشوارع المحيطة المفضية إلى مبنى الحقوق والمحامين، والتي تفضي في النهاية إلى قاعة المحكمة. وعندما يقوم بذلك، فإنه يحول الضباب بمعناه الحرفي تدريجيًا- ودون أن يلحظ أحد- إلى ضباب مجازي، أو غموض يكتنف القضية المنظورة أمام المحكمة قائلا: "لم يأت الضباب من قبل بهذه الكثافة، ولم يكن هناك مثل هذا الطمي والوحل بهذا العمق، الذي يليق بالأوضاع الموحلة والغامضة في هذه المحكمة العليا".

ويحتل الضباب- بمعنييه الحرفي والمجازي- عدة صفحات في صورة واحدة يهيمن عليها الغموض، قبل أن نصل لأول كلام على لسان شخصية من شخصيات الرواية، وهو حديث لرئيس المحكمة الذي "يجلس بين الوحل وفي قلب الضباب". وبهذه الطريقة يحملنا ديكنز على أن ننظر بطريقة معينة إلى هذه الشخصيات القضائية الموقرة، وإلى الإجراءات التي يهتمون بها.

وهذا المثل من رواية "منزل كئيب" يوضح أن الصور يمكن استخدامها- في السرد القصصي- بطريقة مماثلة لاستخدامها في أبيات من الشعر. ولا غرابة في ذلك، فإحدى السمات المميزة للسرد أنه يعرض مادته بترتيب معين، البداية والوسط والخاتمة. وبناءً عليه، فمثلما قد يستخدم الشاعر النبر ونبرة الصوت، ليجعلنا نفهم الكلمات بطريقة معينة، فإن الروائي قد يبني قصته على نحو يحملنا على أن ننسب دلالةً معينة لأحداثها. وفضلاً عن ذلك، فيمكن أن يتم ذلك بأسلوب خاص بالسرد القصصي، لا نظير معين له في الشعر (بغض النظر عن الفنون المهجَّنة، مثل الملاحم والقصص الشعري). فالمؤلف يمكن أن يختار إخفاء حدث عن القارئ لبعض الوقت،

ليبرز الأهمية النسبية للحدث بطريقة مفاجئة. وحل العقدة في الرواية قد يجعلنا نعيد تفسير أحداث سابقة فيها، ونري فيها دلالة لم نتبينها حين قرأناها لأول مرة. وبهذه الطريقة، يتم توجيه فهمنا على نحو إيجابي من خلال بنية القصة. وتحت تصرف الروائي كافة الأدوات من هذا النوع. وعلى سبيل المثال، فقد يدأب المؤلف على استخدام الإيحاء والتلميح دون تصريح، كما قامت بذلك كاثرين مانسفيلد في قصتها القصيرة "امرأة في متجر"، حيث بدا القاص- الذي كان يستخدم ضمير المتكلم- كأنه رجل؛ وحين تبين أنها امرأة في القصة فيما بعد، زاد الالتباس الذي اكتنف تصرفاتها ومواقفها السابقة من بروزها، والتأكيد عليها في ذهن القارئ.

ويمكن استخدام أدوات من هذا القبيل لتحقيق غايات مختلفة. ففن القص ربما يكون من أقدم الفنون، وأكثر فنون الترفيه استمرارية، والسمات الخاصة للبناء السردي يمكن أن تُستخدم في الترفيه. وأسلوب كشف دلالة الأحداث السابقة- في ختام الرواية، وعند حل العقدة- من السمات البارزة للقصص القائمة على التشويق والغموض، لا سيما في النوع المبتذل منها. ففي قصص بلا قيمة أدبية واضحة، تستخدم مثل هذه الأداة مرارًا وتكرارًا، من خلال كشف المفتش بوارو أو مس ماربل لكل شيء في النهاية. ولا يعني ذلك إنكار أن بعض القصص التي تستهدف الترفيه ليست قصصًا جيدة. فثمة أشكال أكثر مهارة في البناء السردي يمكننا أن نجد أمثلة لها في قصص الجاسوسية التي كتبها جون لو كاريه (لا سيما في قصته The Honourable Schoolboy) التي استخدم فيها عددًا كبيرًا من الحكايات المتفرقة، التي تتضح دلالاتها مع تراكم الاحداث، وهو أسلوب سعى عدد كبير من الكتاب الأقل منه موهبة لتقليده بأسلوب مُمل.

وقد تكون القصص مثيرة وعميقة ومسلية؛ ومن أمثلة ذلك قصص "سيد الخواتم" التي كتبها جون تولكين، كما يمكن أن تكون أدوات السرد المستخدمة فيها مثيرة وعميقة. ولكن السرد يمكن أن يقوم بما يتجاوز ذلك. فنظرًا لأن له بداية ووسط ونهاية، وأنه عمل من أعمال الخيال، فبإمكانه أن يخلق كيانًا واحدًا من عدة أحداث وحوادث تتميز بتدفق لا تتميز به الحوادث التاريخية الواقعية على الإطلاق. وعلى سبيل المثال، يمكننا طرح السؤال التالي: متى بدأت الثورة الفرنسية؟ وعل الرغم من أن السؤال يبدو كأنه ينم عن حماقة من الزاوية التاريخية، فستكون هناك إجابات خاطئة عليه، لأن مؤرخًا ما ربما يجد أن ثمة صلات تاريخية مهمة سابقة على التاريخ الذي نحدده لها، أو يرى أن نقطة البداية قد تكون بعد هذا التاريخ. ولكن الرواية لها بداية ونهاية (على الرغم من أن بعض القصص تكون نهايتها مفتوحة)، ولا يمكن أن تبدأ قبل ذلك، أو بعد ذلك. وبالمثل فلا وجود لوقائع- بشأن الشخصيات والأحداث- غير ما يختاره المؤلف ويبدعه. فعالم الرواية لا يشبه العالم، كما هو في كتب التاريخ، وهو لا يتجاوز ما هو متضمن في الرواية ذاتها.

وبين حين وآخر، يظن بعض الناس أن المقارنة بين التاريخ والخيال لن تكون في صالح الخيال، ولكن هذا الظن يكشف عن سوء فهم شديد لأهمية الأدب الخيالي. وعندما نقارن بين تدبر أحداث الماضي وبين حل العقدة في الرواية، عندما نفهم دلالة الأحداث بتدبرها بعد حل العقدة، إذا صح هذا التعبير، فإننا بذلك نلملم شتات الرواية أو القصة، حيث لم تعد الأحداث مجرد حكايات مجزأة ومسلية، بل كلاً متكاملاً. والفرق بين التاريخ والخيال يكمن في ذلك. ففي حين أن المؤرخ يكتشف- باستخدام

تدبر الأحداث الماضية، والتفكير فيها- أن أحداثًا أخرى ترتبط بها، ويسعي لأن يجمع الأدلة لإقناعنا بهذه النتيجة، فإن الروائي يجعل الأحداث متناسبةً باستخدام خياله، ويستخدم حل العقدة أو خاتمة الرواية لتوجيه عقل القارئ لكي يتبين العلاقة الدلالية بينها.

وعلى نحو مشابه، فإن المؤرخ ينتقي- من بين مواد موجودة سلفًا- مادته، ليصنع منها سردًا متماسكا. ويمكن دائمًا تعديل مثل هذا السرد التاريخي أو تصحيحه، عندما يثبت أن هناك مواد ذات صلة بها ولها أهميتها قد حُذفت، أو لم يتضمنها السرد التاريخي. ولكن لا شيء من هذا القبيل يمكن أن يحدث في الرواية. وأيًا كانت عيوب الرواية، فلن يكون بوسعنا أن نصححها، لأن لا أحداث أو شخصيات خارج الرواية تم الاستناد إليها لكتابتها. وبطبيعة الحال، فإن روايةً ما يمكن أن تكون مكتوبة على نحو سيء، وأن تكون أحداثها غير متسقة، وشخصياتها غير مقنعة، ولكن هذه العيوب ليست عيوبًا في الكتابة، أو عيوبًا ناتجة عن أن أحداثًا حُذفت، بل تكون عيوبًا في بنية الرواية؛ وفي هذه الحالة تكون أحداثها غير مترابطة، ومن ثم فلن نخرج منها بصور مترابطة، أو بصورة واحدة شاملة.

وإذا كانت هذه الطريقة في التفكير بشأن الروايات صحيحة، فإنها قد تثير نوعًا أخر من الشك بشأن ما إن كانت أعمال الخيال يمكن أن تزيد من فهمنا للحياة الإنسانية. فلو كانت الرواية- خلافًا للسرد التأريخي- ليست اختيارًا من بين وقائع كثيرة، بل مجرد إبداع لخيال جامح، فكيف يمكن أن تكون لها الصلة الضرورية بالتجربة الإنسانية؟ والاجابة على هذا السؤال استعرضناها من قبل في فصل سابق؛ حيث ينبغي لنا أن نفكر في الأعمال الفنية على أنها تثري التجربة، لا على أنها مستمدة من التجربة. ولا يعني

ذلك ضمنًا أن المؤلف يعمل في الفراغ. ومن الوضح أن القصص الواقعية- في مقابل القصص الخيالية- تفرض قيودًا على الطريقة التي تعبر بها عن الحياة. ومع ذلك، فلا ينبغي النظر للرواية على أنها تقدم لنا تأملاً أمينًا في تجربةٍ ما، أو أنها أنها تلخيصٌ ماهر لها، بل على أنها تدفعنا لأن نرى بعض جوانب التجربة من خلال صورة تسمح لنا بأن نتوصل إلى منظور يضيء لنا جوانب من التجربة.

ويمكننا أن نجد مثالاً بسيطًا على هذه النقطة في رواية مالكولم برادبيري "رجل التاريخ". ومن أفضل أحداث الرواية ما يحكيه الكاتب عن اجتماع أعضاء القسم. وهناك معلقون قالوا إن وصف برادبيري للاجتماع كان دقيقًا تمامًا، فيما رأي معلقون آخرون أنه وصف مشوه تمامًا للاجتماع. ولكن أيًا من التعليقين لم يكن مناسبًا لرواية من الأدب الخيالي. فلا ينبغي لنا أن نفكر في أن هدف الروائي هو تسجيل الواقع، كما يمكن أن يتم ذلك في تقرير صحفي، ومن ثم يكون ثناؤنا عليه أو نقدنا له مبنيًّا على مدى دقته أو عدم دقته في تقرير الواقع. بل إن ما يقوم به الروائي هو الانخراط في أشياء من صنع الخيال، وما تقدمة القصة هنا هو صورة عن اجتماع أعضاء القسم، وتكون معبرة عن الاجتماع الواقعي بقدر ما تمكننا من رؤية هذا الاجتماع في ضوء جديد. ومن ثم فقد توصل المعلقون من الجانبين إلى نتيجة تبعث على السخرية، وتتسم بالقصور. وباختصار، فإن الصورة الأدبية الجيدة ليست استخلاصًا للتجربة، بل ترينا التجربة من منظور جديد.

ويرى البعض أن رواية "رجل التاريخ" عملٌ خفيف الوزن، لكننا يمكننا أن نقول ذلك بالمثل على أعمال أدبية أعظم شأنًا. ولنضرب مثلاً

برواية أنتوني ترولوب "السيدة آنا"، التي يعتقد ترولوب نفسه أنها أفضل رواياته. والسيدة آنا هي ابنة الكونتيسة لوفيل، ولكن تصاريف الحياة تلقي شكوكًا حول مدى شرعية زواجها من إيرل لوفيل. وقد أمضت سنوات لا حصر لها في السعي لإثبات حقها الشرعي، وحقها في اللقب، دون أن يساعدها في ذلك سوى صداقتها الدائمة لخياط من مدينة كيزيك وابنه. وفي بداية الرواية، كان ثمة قضية تنظَر بشأن المستفيد الحقيقي من وصية الإيرل، ولكن سرعان ما تبين أن مزاعم الكونتيسة صحيحة، وأن ابنتها الوحيدة سترث اللقب وثروة كبيرة. ولكن تبين أن السيدة آنا قد ارتبطت- في أيام فقرهما، عاطفيًّا- بابن الخياط، وتعاهدا على الزواج.

وينصب جزءٌ كبير من الرواية على الضغوط التي تتعرض لها لفك ارتباطها، ومدى صحة ذلك من عدمه من الناحية الأخلاقية. ولكن الرواية ليست ببساطة مناسبةً للدفاع عن آراء حول وضع الفرد في طبقته الاجتماعية، على الرغم من وضوح أن ذلك قد شكل عنصرًا في التعليق الاجتماعي عليها، حول إن كان ترولوب في الواقع يصور تجاهل آنّا للمشاعر الاجتماعية والأعراف الاجتماعية على نحو عاطفي (وهو أمر كان له أثره إلى حدٍّ ما على استقبال القراء للرواية). وتعرض الرواية بالأحرى لنا صورًا متعارضة للإخلاص- إخلاص الكونتيسة العجوز للقضية التي كرست لها الكثير، وإخلاص آنّا لحبها. والنوع الأول من الإخلاص يجرد الكونتيسة من إنسانيتها، فيما يشهد النوع الثاني على قدر من الإنسانية لدى آنّا.

وكل ما في الرواية- من فعل أو قول- يصب في إبراز هذه الصور، لأن هذه الرواية- خلافًا للكثير من روايات ترولوب- ليست بها أية حبكة

فرعية. ومن خلال هذه الصور، يمكننا أن نتبين صلة وثيقة بين الإخلاص والتعصب من جانب، والإخلاص والزهد الأخلاقي من جانب آخر.

بل إن الرواية تعمل من أجل إبراز ما هو أكثر من ذلك، ولا يزال هناك موضوع أكثر عمقًا لها. فخلال قسم كبير من الرواية، كان أمام آنًا اختيار لابد لها من القيام به. ولكن نتيجته النهائية لا شك فيها في الوقت ذاته. وما يحدد هذه الحقيقة الثانية هو مفهوم الأنوثة، الذي يتبدى في هذا العمل مثلما يتبدى في أعمال أخرى لترولوب. فعند مستوًى معين، يمكن قول إن آنًا تعارض الأعراف السائدة في مجتمعها، ويمكن حتى قول إنها ترفضها، فيما يتحدد سلوكها- مستوى آخر- بما هو متبع في مجتمعها.

ولا يمكننا هنا التوسع في الدفاع عما ندعيه حول هذه الرواية، وليس مجال ذلك هنا. ولا نهدف سوى إلى تقديم مثَل يوضح الطريقة التي يمكن بها للأدب الخيالي أن يبدع بها صورًا يتم من خلالها إلقاء الضوء على واقع تجربتنا. فرواية "رجل التاريخ" ليست مسلية فحسب، بل تلقى ضوءًا على تجربة أناس يحضرون اجتماعًا لأعضاء القسم، كما أن رواية السيدة آنا- من ناحية أخرى- تمكننا ككائنات بشرية من إعادة النظر في مسألة الثبات على المبدأ، وأن نتبين أيضًا الطبيعة الأخلاقية للمرأة، نصف المجتمع.

الأدب والفهم:

تمثل الهدف من النقاشات التي عقدناها، والأمثلة التي ضربناها، في القسمين السابقين، في إثبات أن الأدوات الأدبية- المستخدمة في الشعر

والرواية- يمكن أن تستخدم وتبدع صورًا تحملنا على أن نرى تجاربنا بأساليب معينة، وتلقي الضوء بالتالي على جوانب منها. وربما كانت هذه الإمكانية- التي نادرًا ما تتحقق في الأدب الخيالي- هي ما تسمح لنا بأن نصفه بأنه مصدرٌ للفهم، وتمكننا من أن نعلق أهمية عليه. وقد يكون هذا القول عرضة لسوء الفهم؛ ولذا فمن المهم التأكيد على أن ما نناقشه هو إمكانات. والنظرية المعيارية في الفن لا تهتم بالطبيعة الجوهرية للفن، بل تشرح مختلف السبل التي يمكن أن يكون له قيمة عن طريقها، والأهمية النسبية التي ينبغي أن نعلقها على كل منها. ومن ثم، فلا شيء مما قيل- في إشارة للأدب (وغيره من الفنون) عن الأدب والفهم- يعني ضمنًا أن الأدب الخيالي يستهدف دائمًا أن يتخذ شكل المحفز للفهم الإنساني، أو أنه ينطوي عادة على قيمة بناءً على ذلك. ومن المحتمل أن أغلب القصائد والقصص تكون لها قيمة لأنها مسلية ومبهجة ومشوقة، وباختصار لأنها وسيلة مناسبة لتمضية الوقت. ولكن من الصحيح أيضًا أننا نجد ما يتجاوز ذلك في أعمال شكسبير وجون وراسين وجوته وتولستوي وغيرهم. وهو ما يفسر الطريقة التي ننظر بها إليهم باحترام، ويبرر ذلك. وبالنسبة للأدب الخيالي العظيم، فإن الأدوات المستخدمة في الشعر والرواية والمسرحية يمكن أن تقرن بين المتعة والتسلية، وبين إبداع صور يمكن من خلالها أن نزيد من فهم القارئ للتجربة الإنسانية. وهذا الدور الذي يمكن أن يلعبه الأدب هو الذي يمثل لنا المبرر لأن نجعل للأدب قيمة عظيمة. ولكن الأدب- إلى جانب الفنون الأخرى- يمكنه في الواقع أن يمضي إلى ما يتجاوز ذلك. فبعض الأعمال لا تمكننا فحسب من تأمل تجربتنا الاجتماعية والأخلاقية، ولكنها تخلق لنا عالم التجربة بالفعل.

ويمكن لهذه الإمكانية أن تتضح بسهولة بمثل مستقًى من مجال غير مجال الأدب. فالثورة الروسية حدثٌ لعب دورًا مهمًا في السلوك الحياتي في روسيا، وفي علاقتها بالعالم، خلال أغلب سنوات السبعينيات. ولكن الثورة الروسية- التي لعبت هذا الدور- ليست حدثًا يقف عنده المؤرخون ويدرسونه فحسب. فما أثّر في التاريخ- في وقت لاحق، من خلال عقول المشاركين فيها- هو صورة الثورة الروسية؛ وبمعنى ما دلالتها التي ترتكز بصفة عامة على الواقع التاريخي. وإحدى الصور التي تنم عن اقتدار في الإبداع لها فيلم "أكتوبر" الذي أخرجه أيزنشتاين. وهناك مشهد مشهور في الفيلم هو المشهد الذي يقتحم فيه جمهور كبير من العمال قصر الشتاء، حيث نجد بوابات ضخمة مزينة بالزخارف، ترمز للسلطة والثروة التي ينجح الجمهور في كسرها؛ ذلك الجمهورالذي لا يملك سوى قوة تضامنه التي لا تكسر. ولم يشهد التاريخ حدثًا مثل هذا حتى الآن.

وما يفسر قوة هذا المشهد ليس الكيفية التي حدث بها في الواقع، بل هذه الكيفية التي كان يتعين أن تسير فيها الأمور، لو كانت الثورة الروسية حقًّا هي الحدث الذي يعتقد أنه تم على هذا النحو. وعندما قام أيزنشتاين بإبداع فيلمه هذا، لم يكن منخرطًا في دعاية خانعة. ولا شك في أنه- عند إبداعه لهذه الصورة عن الثور الروسية- كان يجهل التاريخ الفعلي للحدث (وينبغي أن نوضح أنه جهل شاركه فيه معظم الناس في ذلك العصر)، ولكنه كان يدرك عقلية العصر. وفضلاً عن ذلك، قدم صورةً أوضح عن الثورة لكل العصور. ومن الآن فصاعدًا، فثورة أكتوبر- التي وُلد من رحمها الاتحاد السوفيتي، ووجهت السياسة في المستقبل للدفاع عنها- ليست تاريخ ثورة 1917 (التي لم يكن يعلم قادة وشعب الاتحاد السوفيتي السابق عنها

إلا القليل)، بل الصورة التي تنقلها لنا مصادر مثل فيلم "أكتوبر" وغيره من الأعمال الفنية.

وهذا مثالٌ لصورة فنية لا تقتصر على تأمل التجربة السياسية للعالم، بل تعيد بناءها أيضًا. ويمكن للفن أن تكون له علاقة من نفس النوع مع التجربة الاجتماعية والأخلاقية. وأحد السبل لطرح هذه المسألة هو أن نقول إنه لا ينبغي أن نفكر في الإبداعات الفنية على أنها قوالب أو نماذج نمطية، بل على أنها نماذج خيالية. فالصور التي يقدمها لنا الفنانون العظام ليست خلاصةً أو تجميعًا لمختلف مكونات التجربة، أو نماذج نمطية stereotypes، بل نماذج خيالية نقيس عليها مختلف مكونات التجربة archetypes. وفي بعض السياقات، قد يُقال عن هذه النماذج الخيالية إنها تشكل الواقع الوحيد الموجود فيها. فمسميات مثل عاشق أو نبيل أو زواج كامل أو وله جارف أو براءة لا تنتظر منا اكتشافًا على طريقة اكتشاف التم الأسود أو عروق الذهب. فهي نماذج تشكل أسلوب تعاملنا مع العالم الاجتماعي والأخلاقي، في عالمنا الذي نحيا فيه، ونحدد اتجاهاتنا نحو سلوكياتنا وسلوكيات الآخرين. وأعمال الفن- التي تحظى برواج واسع الانتشار- تسهم في تشكيل مثل هذه النماذج، لا سيما في الأعمال الفنية العظيمة، مثل بعض مسرحيات شكسبير. ومن ثم، فإن الفن لا يوفر إمكانية للفهم فحسب، بل إمكانية للفهم الذاتي أيضًا.

ولنضرب مثلاً بالعلاقة بين شخصين، قد يكونا عاشقين، أو أصبحا عاشقين. كيف يفكران في سلامة أن يقيما علاقة، وكيف يفكران في المزالق الإنسانية التي تحدق بعلاقتهما؟ إن كل علاقة لها جانب خارجي وآخر باطني؛ ونادرًا ما يكون هذا الجانب الباطني ظاهرًا للعيان. أما في أعمال

الفنانين الخيالية، فإن هذه القسمة يتم تخطيها. فالرواية الخيالية والشعر يكون فيهما القصد والفعل باديين للعيان، والشخصيات والأحداث يمكن أن تكون بادية للعيان بالكامل. فالروايات والقصائد تقدم لنا نماذج للعلاقة الإنسانية، وتحققها أو انهيارها أو فسادها؛ وهي نماذج يمكنها أن تدخل مباشرةً إلى التجربة الأخلاقية لأولئك الذين يفكرون في الطريقة المثلى للعيش، لأن أدوات الفن تكشف الداخلي "الكيفية التي نشعر بها بالشيء"، والخارجي "الكيفية التي يوجد عليها الشيء".

وعندما ينجز الأدب هذه الوظيفة، فيمكن أن تكون له أهمية من نوع خاص. فالموسيقي- كما تبينا من قبل- يمكن أن تثري تجربتنا السمعية. والفنون المرئية يمكنها أن تثري تجربتنا البصرية، كما أوضحت ذلك في الفصل السابق، ويمكنها- إلى حدٍّ ما- أن تتجاوز ما هو بصري صرف. واللوحة أو التمثال يمكنهما بالتأكيد أن يكشفا جانبًا من الشخصية، مثلما يكشفان مظهر الشخصية؛ على سبيل المثال، الانفعالات التي تكشف عن الشخصيات في لوحة كارفاجيو "قطع رأس يوحنا المعمدان". بل يمكن للأدب أن يبدع ويستكشف الحياة الداخلية إلى مدًى أوسع بكثير. ففي الأدب- القصائد والروايات والمسرحيات- تتشكل صورنا الذاتية بأقصى قدر من التعقيد، ويكون استكشاف الصور- التي تتشكل منها الحياة الاجتماعية والأخلاقية- على أقصى قدر من الوضوح. وهذه القدرة الخاصة للأدب هي التي تمنحه التفوق على الفنون الأخرى في هذا الجانب.

خلاصـة:

تحدثنا ـ في هـذا الفـصل ـ عـن الـصعوبات الـتي تواجـه التمسك بـالرأي القائـل بـأن الأدب الخيـالي مـصدرٌ مهـم للفهـم الإنـساني. وتنـشأ هـذه الصعوبات ـ بصفة رئيسية ـ من أنه من الطبيعي الظن بأن أي فهم يتيحه لنا الشعر أو الروايات يكمن فيما يقوله، لا في الطريقة التي يُقال بها ذلك. ومع ذلك، فلو لم تكن للشكل ـ الذي يكتب به الشاعر أو الروائي ـ مكانة مركزية بالنسبة لمضمون كتاباتهم، فحينئذٍ تبدو الأشكال الأدبية كما لو كانت مجرد زخارف، ويمكن للغة الشارحة أن تحل محل الشعر مثلاً، بلا خسارة كبيرة في المعنى. ولكننا حين نتأمل الأمر عن كثب، نتبين أن من المستحيل فك الارتباط بين الشكل والمضمون في الأدب، وأن مجموعة متباينة من الأدوات الأدبية يمكن أن تُستخدم على نحو متكامل في إبداع أدب خيالي، يدفعنا في اتجاه رؤية تجاربنا في الحياة، والتفكير فيها في ضوء مختلف. وهذه القدرة هي التي تجعل للأدب قيمة معرفية. ومن البديهي أنه من الصحيح أن هذه القدرة موجودةٌ أيضًا في كافة أشكال الفنون. وفضلاً عن تلك الفنون ـ التي قمنا بدراستها ـ فهناك فن آخر يبدو من الصعب ـ على نحو خاص ـ القول بأن ذلك ينطبق عليه، وهو فن العمارة، موضوع فصلنا التالي، وهو الفصل الأخير المخصص في النظر في أشكال الفن، كل على حدة.

لمزيد من القراءة في موضوع هذا الفصل، أنظر:

Monroe C. Beardsley, **Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism**, chaps 3 and 5.

Cleanth Brooks, 'The heresy of paraphrase' in **The Well Wrought Urn**.

Stanley Cavell, 'Aesthetic problems of modern philosophy' in **Must We Mean What We Say?**

Robin Mayhead, **Understanding Literature**.

Peter Lamarque and Stein Haugon Olsen, **Truth, Fiction and Literature**.

Martha Nussbaum, **Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature**.

Yvor Winters, 'The experimental school in American philosophy' in **In Defense of Reason**.

7

العمَارة بوصفها فنًّا

القضية التي يُركز عليها هذا المدخل لفلسفة الفن هي قيمة الفن. وقد تبينا أن هناك مبررًا للاعتقاد بأن الفن يمكن أن تكون له أقصى أهمية، طالما أنه يشكل مصدرًا خاصًّا للفهم. ولكن ثمة صعوبات تواجهنا ما إن نعتزم تطبيق ذلك الطرح على أشكال معينة من الفن، بعد أن انصب اهتمامنا- في الفصول الثلاثة السابقة- على القضايا المتعلقة بالموسيقى والفنون المرئية والأدب. ولكن هناك على الأقل شكلاً من أشكال الفن، هو العمارة، يبدو أننا لا نحتاج حتى لتطبيق هذا الطرح العام عليه. فالعمارة، التي يُقصد بها بناء المنازل والمستشفيات والكنائس والمسارح ودور العرض، إلى آخر ذلك، من الواضح أن قيمتها تكمن- إلى حدٍّ بعيد- في أنها تخدم وظائف بُنيت هذه المباني من أجلها. وقد يقال- نتيجةً لذلك- إننا، في حالة العمارة، لدينا شكلٌ من الفن يكون فيه السؤال عن قيمة العمارة سؤالاً من السهل الإجابة عليه، وهو أن العمارة لها قيمة لأنها مفيدة.

والفائدة التي لا ريب فيها للعمارة تثير سؤالاً آخر. إذا كان فن العمارة له قيمة، لأن العمارة لها وظيفة، فقد نثير- بناءً على هذا الأساس ذاته- شكوكًا حول ما إن كانت العمارة فنًّا، بالمعنى الصحيح للكلمة. ومن الأمور التي تحظى بقبول- على نطاق واسع- أن هناك شيئًا من الصحة، من الناحية الجوهرية، في شعار "الفن للفن".

ولقد تبينا- خلال مناقشتنا لما يترتب على هذا الشعار المألوف- أن من الصعب أن نؤيده. ومع ذلك، فإن ما هو فني يتناقض مع ما هو نفعي تمامًا. وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن هناك مبررًا للتساؤل عما إذا كانت العمارة- التي لا تتم إقامتها لذاتها، بل من أجل نفعها- يمكن أن تكون فنًّا.

خصوصيات العمارة:

إن سؤال "هل العمارة فن؟" سؤالٌ بلا معنى فيما يبدو. فمن المؤكد أنه لا شك في ذلك؛ فتفكير الناس العاديين وحديثهم يضع العمارة ضمن الفنون، مثلها في ذلك مثل الموسيقى والمسرح وفنون الأداء. ألا نجد تأكيدًا لذلك بمجرد القيام بزيارة للمباني الجميلة، التي ترجع لعصر الباروك في إيطاليا، أو القيام بزيارة للمباني التاريخية وسط لندن، بترتيبها البديع؟ ولكن السؤال عمَّا إن كانت العمارة فنًّا ليس للأسف بالسؤال الذي يمكن الإجابة عليه بسهولة، لأن العمارة ذات سمات تفصلها عن بقية الفنون الأخرى.

وأولى هذه السمات الخاصة بالعمارة- وإن لم تكن السمة الوحيدة- أنها مفيدة أو نافعة. ويتعين علينا أن نولي مزيدًا من التأمل لهذه السمة. فالعمارة مفيدةٌ على نحو لا يوجد في الفنون الأخرى، والمعماري ينتج ما هو وظيفي بصفة أساسية، فيما لا يتسم ما ينتجه الرسام أو الموسيقي بتلك الصفة. ومن المهم أن نوضح هذا الفرق. فالموسيقى واللوحة من البديهي أنهما يمكن أن يخدما أغراضًا عملية، وليس صعبًا أن نتخيل أمثلة لذلك. فصوت الموسيقى قد يُستخدم لتهدئة طفل يبكي، واللوحة يمكن أن نخفي بها تصدعًا قبيح المنظر في حائط، ولكن هذه الاستخدامات ليست من صميم العمل الموسيقى أو اللوحة. ولذا، فيتعين علينا رفض الاستدلال بمثل هذه الاستخدامات، لأنها غير مهمة من الناحية الفلسفية. ولكن حتى لو كان ذلك صحيحًا، فإن الموسيقى واللوحة يمكنهما أن يخدما أغراضًا وظيفية من الزاوية الجمالية. فالموسيقى التصويرية- على سبيل المثال- تؤدي وظيفةً مهمة في المسرح والسينما، ويمكن لرسام المناظر على المسرح ومصممها أن يسهم- بقدر كبير- في التاثير النهائي للعمل المسرحي أو الأوبرالي. وخلافًا للأمثلة السابقة للاستخدام العرَضي للموسيقى والرسم، فإن استخدامهما يخدم وظيفة فنية، ومن ثم لا يمكن اعتباره استخدامًا عارضًا على نفس النحو، ولا يمكن رفضه بالتالي بسهولة.

وحتى مع ذلك، فإن الأمثلة السابقة لاستخدام الرسم والموسيقى لا يمكن اعتبار الغرض الجمالي من استخدامهما جوهريًا. ويرجع ذلك إلى أنه في حالة فصل الموسيقى والرسم عن السياق الذي استخدما فيه، فلن يكونا مفيدين على نحو مستقل. وقد نستمع للموسيقى التصويرية وحدها لجمالها، ولا نلتفت لما أسهمت به في المسرحية التي كُتبت لها. ومن الأمثلة

الجيدة على ذلك الموسيقى التي كتبها مندلسون لمسرحية "حلم ليلة صيف". والواقع أن معظم الناس- في الوقت الحالي- يعرفونها كمقطوعة موسيقية مستقلة عن كونها كُتبت لمصاحبة مسرحية شكسبير. وبالمثل، فالخلفيات والمناظر في المسرح، رغم أنها لا تعرض مستقلةً كأعمال فنية، بعيدًا عن خشبةالمسرح، إلا أن هناك إمكانية لحدوث ذلك. والأهم من ذلك هو إمكانية أن يكون للعمل أهمية مستقلة، وأن نفضل الاستماع إليه أو النظر إليه بغض النظر عن السياق الذي كُتب أو رُسم له. ومن ذلك الموسيقى التصويرية التي كتبها شوبرت لمسرحية "رازاموند"، التي نادرًا ما يستمع إليها أحد في السياق الذي كُتبت له.

وإمكانية الوجود المستقل، أو الرواج المستقل، أمر مهم هنا، لأنه يوضح أن الموسيقى أو الرسم يمكن أن يفشل في الاستخدام الفني الذي أُعد له، وتظل له مع ذلك قيمة جمالية. فالموسيقى التي قد تفشل في أداء دورها في العمل الدرامي الذي كُتبت له، يمكن أن تحقق رواجًا، وكذلك الحال للمناظر أو الخلفيات التي تُرسم لمسرحية قد تفشل أيضًا، لكنها قد تبقى لها قيمة فنية. وعلى سبيل المثال، فمن الممكن أن تُكتب موسيقى ممتازة لفيلم سيء. ويمكن أن يقال نفس الشيء عن النحت والشعر وغيرهما. ولكن لا يمكن أن يُقال ذلك عن العمارة. فماذا يمكن أن نقول عن المعماريين سوى أنهم يبنون، وهو ما يعني أنهم يعملون ضمن إطار وظيفي مقيد. والمبنى الذي لا يحقق الغرض منه عمل معماري فاشل، أيًا كانت مزاياه الزخرفية. وأبسط العلامات على فشله هو سقوطه. والمعماري الذي يصمم منزلاً ليس مريحًا، ولا يصلح للعيش فيه، هو معماري فاشل، مهما كان مظهر مبناه جميلاً من نواح أخرى. ويمكن أن يقال شيء من هذا القبيل على

بعض المنازل التي صممها المعماري الأمريكي فرانك لويد رايت، على الرغم من النوايا التي أعلنها. ويصدق نفس الشيء عن المباني الإدارية والمستشفيات والجامعات والمصانع وغيرها، التي قد تبدو جذابة في مظهرها لكنها باهظة التكلفة وغير مريحة كمكان للعمل فيه. ففي كل حالة من هذه الحالات، ينبغي أن يلبي المبني حاجة المستخدم له، الذي لا يقتصر ما يريده من المبني على مجرد الإعجاب به. وعلى حد تعبير أحدهم، فنحن نشترى منزلاً حتى لا نعيش في الحدائق.

ويعني هذا أنه- خلافًا للحال في الأشكال الفنية الأخرى- لابد أن يكون عمل المعماري ذا استخدام، وقيمة تتجاوز بالتالي القيمة الجمالية. والأهم من ذلك، أنه لا يمكنه أن يقصر في تلبية هذه المتطلبات دون أن يخسر ميزته كفن معماري.

وقد يكون هناك مَن يريد الرد على مثل هذه الملاحظة، متسائلاً: ألا يمكن أن يخدم المبنى- المشيد لتحقيق غرضٍ ما- غرضًا آخر؟ ويمكن الإجابة على ذلك بنعم، ولكن على العكس من الانطباع الأولي، الذي نخرج به، فإن هذا الواقع يؤكد على أن استخدام العمارة مسألةٌ جوهرية بأكثر مما يمثل ردًا عليها: فلا يزال مبني له استخدام، حتى لو لم يكن الاستخدام الذي صمم من أجله. فإمكانية تغيير الاستخدام لا تمثل تفنيدًا للقول بأن أي عمل من أعمال العمارة لابد أن يخدم غرضًا من نوع ما، وكل ما يعنيه ضمنًا- على أقصى تقدير- أن الوظيفة المعمارية ليست ثابتة أو أنها متغيرة.

لكن، لماذا يكون لأي مبنى غرضٌ من بنائه؟ فمن المؤكد أن هناك مبان- ومن بينها النماذج المصغرة للمعابد، والمباني الأكبر حجمًا منها،

التي استُخدمت في تزيين الحدائق، على سبيل المثال في القرن الثامن عشر- وهي مبانٍ لا تهدف لتحقيق أي هدف عملي على الإطلاق. إذا وضعنا هذا النوع من الأمثلة في اعتبارنا، فقد يغرينا ذلك بأن الهدف من بعض أنواع المباني المعمارية- على أقل تقدير- هوأن تكون زينة.

وعلى الرغم من أن ذلك يمكن أن يوصف بأنه غرضٌ من نوع ما، فإن أي مبنى يكون الهدف منه فحسب أن يكون مجرد زينة، وبُني فحسب بهدف الإعجاب والاستمتاع به، قد يكون بذلك أقرب إلى فن النحت. فالإعجاب والاستمتاع ليسا من الأغراض النافعة، ومن ثم ليست أغراضًا مستبعدة من النوع الذي يخضع لمبدأ الفن للفن. فهل يعني ذلك أن فن العمارة لا يمكن أن ينخرط- مثل غيره من الفنون- في أن يكون فنًّا من أجل الفن؟ من النادر أن يتم بناء مبني لهذا الغرض فحسب؛ فهذه قضية تتعلق بالتحقق في الواقع، لا قضية فلسفية. وحتى نتبين ذلك، لنفرض أن كافة أنواع الموسيقى التي نؤلفها تقريبًا تم تأليفها لتؤدي وظيفة معينة، ربما لكي تُعزف في مناسبات احتفالية، على سبيل المثال. فإذا كان الأمر كذلك، يكون لدينا اتجاه- وإن كان خاطئًا- لجعل الهدف النافع سمة من السمات الجوهرية للموسيقى، مثلما هو خاطئ بنفس القدر أن يكون لدينا هذا الاتجاه بالنسبة للعمارة.

أو قد يقول البعض: ولكن قضية أن تكون العمارة بلا وظيفة، لا يمكن البرهنة عليها بهذه السهولة. فزخارف القرن الثامن عشر متطفلة- على نحوٍ واضح؛ فهي ليست سوى نسخ مبهجة لمبانٍ لم يكن الهدف الأصلي لها هو أن تكون ممتعة. فالكثير منها نُسخ مقلدة لمعابد إغريقية ورومانية، كان لها غرضٌ من بنائها. وفضلاً عن ذلك، حتى في هذه الأحوال، فنحن نُعجَب

بالمباني؛ وما الذي يعجبنا ويمتعنا فيها ما لم يكن يتضمن ذلك إعجابنا بالاقتصاد في مبناه، والمهارة في تصميمه، وهلمجرا؟ فعندما نُعجب بمبنى، لا يمكننا أن نعجب فحسب بمنظره. فلو كان الأمر كذلك، لكفانا نموذج واحد له. ومن ثم، فلن يكون من الكافي أن يكون المبنى أنيقًا أو سارًّا للأعين. فتقديرنا للوسيلة- التي اختارها المعماري للبناء- تكون جزءًا لا يتجزأ من ذلك الإعجاب. ومما يؤكد ذلك، أنه على الرغم من أن الكثير من الأطلال تُعد من القطع المعمارية المعبرة، إلا أنه لن يكون من المقبول من المعماري أن يبني مبنى على غرارها. فأطلال دير الرهبان في ريفو تثير الإعجاب عند النظر إليها، ولكنها مع ذلك تظل أطلالا معمارية.

وحين يبدو مظهر مبني- في أحوال نادرة- منفصلاً تمامًا عن أن تكون له وظيفة مفيدة، وأنه يستهدف فحسب الجانب الجمالي المحض، يكون لدينا الحق تمامًا في التساؤل عما إن كان لا يختلف عن كونه قطعة كبيرة من أعمال النحت. ويقدم لنا روجر سكروتون- في كتابه الهام والمتمكن "جماليات العمارة"- مثلاً مقنعًا على ذلك. فكنيسة جوري في كولونيا جويل في أسبانيا تبدو على هيئة شجرة، وتتخذ الأعمدة شكل جذوع نخل، فيما يتخذ السقف شكل أوراق الشجر. ولكن، على حد تعبير سكروتون، فإنها تبدو كأنها تفوق المعتاد، إلى حد أنها "لا توحي بأنها بناء معماري، بل كما لو كانت عملاً من أعمال النحت التعبيرية، حافلاً بالتفاصيل، عندما تنظر إليه من الداخل" (**Scruton** 1979: 8).

ويبدو أننا لا بد لنا أن نتفق على أن السمة الأساسية للعمارة هي أن تكون مفيدة. أو- بعبارة أخرى- أن العمارة لابد أن تكون مفيدة، في حين أن الفنون الأخرى لديها إمكانية فحسب لأن تكون مفيدة. ولكن الفائدة

ليست أمرًا يخص العمارة وحدها، كما أنها ليست أمرًا يفصلها عن باقي الفنون. والسمة الثانية، هي أهمية المكان. فقد يكون المبني جذابًا- من عدة جوانب- ولكنه غير مناسب لموقعه. وقد يكون غير متناسب مع محيطه؛ فقد يكون- على سبيل المثال- ضخمًا للغاية أو صغيرًا للغاية، ليتنافر مع المباني المحيطة. وهذا من العيوب المهمة في المبني، فقد يفقد عدم تناسب المبني مع المكان مزاياه الجمالية، ويبدو منظره قبيحًا وباعثًا على السخرية. ولنتأمل بعض المباني الحديثة التي بنيت في شوارع أو ميادين وسط بيوت منسجمة من طراز العصر الفكتوري، لنرى مثالاً على هذا القبح.

ولا يمكن أن نقول نفس الشيء عن اللوحات والقصائد والمقطوعات الموسيقية. فيمكنك أن تضع هذه المنتجات الفنية في أماكن وأوضاع مختلفة، وأن يقدرها الكثيرون ويتذوقونها في مختلف الأمكنة. فتغيير المكان لا يغير من سماتها الجمالية، وهناك حدود لذلك بالتأكيد. وكما أشار سكروتون، فقد لا نتمكن من تذوق موسيقى كنسية من العصر الوسيط على نحو سليم في قاعة موسيقية حديثة. ولكن أغلب مثل هذه الأعمال لا يرتبط تذوقها بالمكان، مثلما هو الحال في الطريقة التي نتذوق بها المنتج المعماري.

ومن السمات الفارقة- التي تميز العمارة عن غيرها من الفنون- ما يُسمَّى "المكونات المتعارف عليها"؛ أو أن العمارة- بعبارة أخرى- لا تتشكل من عناصر جديدة بالكامل. فالمعماري يشكل المباني انطلاقًا من سمات معتادة، من بينها أشياء، مثل الأبواب والشبابيك والأسقف، وحتى المكونات الأقل وظيفية، مثل الكرانيش والطنف والأبراج الصغيرة الجانبية التي تستخدم للزينة، أو حتى تلك الأكثر تخصيصًا مثل الأعمدة الأيونية أو الدورية؛ وتمثل جميعها المفردات التي يستخدمها المعماري. وبعض هذه

المفردات أو المكونات- على الأقل- يمكن أن يُستخدم في سياقات أخرى، مثل استخدامه في تزيين الأثاث. ولا وجود لأشياء مناظرة لذلك في الفنون الأخرى. فلا وجود لسمات متراكمة يمكن للشاعر أو المؤلف الموسيقي أن يُؤلف منها ما يريد. وبهذه الطريقة، فحتى عندما يكون صحيحًا أن معظم الشعر قبل القرن العشرين قد استخدم أشكالاً قياسيةً في النَّظم، وهي أشكال ليست- على أية حال- مشابهة تمامًا للمكونات المعمارية المتعارف عليها، فما تزال ثمة إمكانية- كما في القرن الحالي- لأن يظهر شعر حر تمامًا.

وإحدى وسائل رؤية الفن المعماري، إذن، أن تراه كإنجاز يعبر عن استخدام أساليب نافعة لأداء وظائف محددة في موقع محدد. ولكن لو كان فن المعمار مفيدًا، بالمعنى المحدد للكلمة، ومقيدًا بذلك المعنى، فأين يكمن الفن فيه؟ فعندما ننظر للعمارة على أن لها استخدامًا جوهريًّا، فمن المؤكد أن نقر- وفقًا للتفرقة المعروفة التي وضعها كولنجوود- بأنها حرفة، وليست فنًّا أبدًا. وإذا كان الأمر كذلك، فلا تكون العمارة ممارسة لفن بالمعنى الصحيح للكلمة، كما يقال، بل تصميمًا، وأن الكثير من الفكر المعماري في السنوات المئة الماضية قد افترض أن المباني "أجهزة" للعيش والعمل فيها.

ألا يعني ذلك أن المبنى- إن كان يخدم وظيفة محددة، ويعمل على تنفيذها كذلك- فما يهمنا هو إن كان يمتلك خصائص من ذلك النوع الذي يرتبط عادةً بالعمل الفني؟

الشَّكل والوظيفة:

ويمكننا أن نطرح القضية- على نحو أوضح- باستخدام التفرقة المعروفة بين الشكل والوظيفة. فالموسيقى والرسم، على الرغم من أنهما قد تكون لهما وظائف، إلا أنهما مسليان بسبب شكلهما، وعادةً ما يكون ذلك بسبب شكلهما وحده. والمباني- من ناحية أخرى- لا بد أن يكون لها وظيفة. ولكن إذا كانت هذه الوظيفة تلبي عن طريق مجموعة مختلفة من الأشكال، فمن أية وجهة نظر يمكننا أن نفصل بين الأشكال المختلفة التي قد يتخذها المبني؟ من الناحية النفعية، ومن الناحية الوظيفية، يبدو أنه لا فرق. فإذا كان شكلان مختلفان يخدمان نفس الوظيفة، بنفس القدر، وأن ما يهمنا هو الوظيفة، فهل علينا ألا نعتبرهما قطعتين معماريتين متساويتين في الجودة؟

فما يُعد حجةً ضد وجهة النظر النفعية المتزمتة هو أن شكل المبنى يبدو ذا أهمية. والواقع أن هناك قدرًا من اللامعقولية حتى في القيام بمحاولة لنفي ذلك. فرغم أنه لا مفر من أهمية الكيفية التي يخدم بها المبنى وظيفته، على نحو سليم، فإن المبنى رائع الجمال يثني عليه الناس، ويعجبون به من مظهره الخارجي. وبعبارة أخرى، فالناس لا يهتمون فحسب بالكيفية التي يؤدي بها وظيفته، بل يهتمون أيضًا بمنظر المبنى.

أليس بوسعنا القول إن كلاً من الشكل والوظيفة له أهمية، على نحو مستقل، وأن وجهة النظر المعمارية من الأفضل أن تضع في اعتبارها مجموعة متباينة من الاعتبارات والاهتمامات؟ لقد عبر عن هذا الرأي السير هنري ووتون مدير كلية إيتون التاريخية، الذي كتب: "المبني الجيد هو

المبنى الذي تتوافر فيه ثلاثة شروط: المتانة والبضاعة والبهجة"، وهي ترجمته الخاصة لآراء المعماري والكاتب والمنظّر المعماري الروماني القديم ماركوس فيرتوفيوس. ويعني بذلك أن سلامة المبني، وأداءه لوظيفته، ومظهره الجذاب من الناحية الجمالية، كلها عوامل مهمة بنفس القدر في العمارة.

ومن الواضح الآن أن هناك قدرًا من الصحة في ذلك. ولكن السؤال المهم هو كيف تكون الصلة بين العاملين الأولين (المبني، والهدف منه)، وبين العامل الثالث (فنية المبنى)؟ هل هناك مجرد جمع بين الاهتمامات هنا؟ أم يمكننا القول بتوحد تام بين الاهتمامات، من شأنه أن يعيد للعمارة مكانتها كفن؟.

وسيجعل هذه المسألة أبسط أن نجمع بين البناء والهدف، ونعبر عن هاتين الإمكانيتين بالتعبيرين التقليديين، الشكل والوظيفة. فإما أن الشكل والوظيفة- في العمارة- مستقلان أحدهما عن الآخر تمامًا، وبينهما ارتباط عارض، يتحقق من خلال أن بعض أولئك الذين يبنون أبنية وظيفية يولون عناية أيضًا بشكلها من الناحية الفنية، أو أن الشكل والوظيفة- في العمارة- تربطهما علاقة أوثق على نحوٍ ما. وهذه الطريقة في التعبير لها مزيةٌ أخرى، حيث تربط هذه القضية الفلسفية بمسألة مركزية في الفكر المعماري، على مدى السنوات المئة الماضية.

وعندما نتأمل الإمكانية الأولى، فهل في وسعنا أن نبني بطريقة يكون فيها الشكل والوظيفة منفصلين، لكنهما يحظيان بنفس القدر من الاهتمام؟ في بعض الأحيان، يبدو أن بإمكاننا ذلك. وعلى سبيل المثال، فإن قاعة الأوركسترا في مدينة مينيبوليس بناءٌ يستلهم مثل هذا النوع من الفصل.

فداخل المبني مصممٌ على نحو مستقل عن خارجه، والاعتبارات المهيمنة على التصميم اعتباراتٌ وظيفية، مرتبطة بالصوت. فخلف خشبة المسرح، هناك كتل ضخمة تبرز في زوايا غريبة من الحائط، وربما يظن من يرتادون القاعة أنها نوع من الديكورات غير العادية والغريبة؛ في حين أن الغرض منها ليس ديكوريًا على الإطلاق، بل امتصاص صدى الصوت. وحول القاعة المصممة، وفقا للاعتبارات الصوتية، هناك من الخارج غطاءٌ روعيت في تصميمه فحسب اعتبارات جمال الشكل، أو الكيفية التي ينظر بها جمهور القاعة لها من الخارج، بغض النظر عن وظيفتها، أو ما بداخلها.

ويمكن للمرء أن يتخيل أن ثمة اعتراضات على البناء بهذه الطريقة. ويمكن أن يُقال إن البناء ينبغي أن يتسم بالوحدة. ولكن ما حجية "ينبغي" هذه؟ وما هي الحجة التي أُرسي عليها هذا المبدأ؟ إن الحريصين على الدقة - من هذا النوع - قد يقفون ضد مثل هذا الفصل بين الكفاءة التكنولوجية والخيال الفني. ولكن إذا كان مرتادو قاعات الأوركسترا، وأولئك الذين يرغبون في أن تتجمل مدينتهم بمبان جميلة، قد تمت تلبية رغباتهم جميعًا، فيمكن للمعماري أن يقول إنه قام بكل ما في إمكانه.

الواجهة، والخداع، وروح العصر:

ثمة رأي قد يكون أكثر تواضعًا، بأن المباني التي يتوحد فيها الشكل مع الوظيفة أفضل من تلك التي يكون هناك انفصال بينهما، لأن هذا النوع من المباني نعتبرها نوعًا من الخداع أو الغش. وهذا هو التفكير الذي يكمن

في كثير من الأحيان وراء الاعتراضات على الواجهات وغيرها من أشكال زخرفة المباني. وفي الأيام التي سعى فيها رجال البنوك إلى قدر من الاحترام أكبر مما هو معتاد، بسبب الربط بينهم وبين اقتراض الاموال، وإقراضها شُيدت البنوك لتحقيق هذا الغرض، وقد غطتها واجهات مهيبة مستلهمة من مبان ترجع للعصور الكلاسيكية، بنيت لأغراض مختلفة عن أغراض البنوك. ويمكن أن نجد نفس الظاهرة في التصميمات المعمارية في الولايات المتحدة بعد الثورة الأمريكية، حيث استخدمت التصميمات الكلاسيكية في العمارة لتضفي مظهرًا من الهيبة السياسية لم تكن الجمهورية الجديدة تتمتع بها في ذلك الحين. وفي هذه التصميمات، "سُرق" المظهر الخارجي للطرز المعمارية المستخدمة في بناء المعابد والمقار الرسمية في العالم القديم، من جانب أناس لم يكن دافعهم في ذلك دينيًّا، أو التعاطف مع الأغراض المدنية القديمة، التي بنيت على أساسها المعابد والمقار الرسمية القديمة.

وفي كتابه "العمارة والأخلاق"، يبدي ديفيد واتكين اعتراضه بشدة على هذه الطريقة في التفكير، حيث يربط بين العمارة والأفكار الأخلاقية التي أدخلها في العمارة أوجستوس بوجين الذي قاد حركة الاحياء القوطية أو الحركة القوطية الجديدة في العمارة في القرن التاسع عشر. ويرى بوجين "أن كل مبنى يتم التعامل معه بشكل طبيعي بلا تمويه أو إخفاء لا يمكن أن يفشل في أن يكون مظهره جيدًا" .(quoted in **Watkin** 1984: 103). وهناك- بطبيعة الحال- اختلاف مهم بين الرفض، المنطلق من اعتبارات تتعلق بمبادئ الزخرفة والواجهات، والفكرة الأكثر جرأة بأن التعامل الطبيعي والأمين مع تصميم البناء يضمن أن يكون ناجحًا جماليًّا. ولكن الفكرتين تنبعان من نهج واحد في التفكير، يتمثل في أن العمارة الصحيحة

لا بد أن تلبي معايير تتجاوز مظهرها المبهج. ويرى واتكين أن نفس النهج في التفكير موجودٌ في كتابات نيكولاس بفسنر، مؤلف أحد الكتب الإرشادية المشهورة عن العمارة في بريطانيا. ويعتقد واتكين أن اهتمام بفسنر بالأمانة "يرجع بلا ريب إلى لغة البلاشفة التي ساد استعمالها في الدوائر الفنية والسياسية في العشرينيات من القرن العشرين" (Watkin 1984: 104)؛ ويري بفسنر أن أي استلهام حديث للأشكال الكلاسيكية هو نوعٌ من الفشل في الاعتراف بروح العصر؛ ويمثل بذلك فشلاً معماريًّا. ففي كتابه "مباني انجلترا"، يعلق بفسنر على فن العمارة في لندن- في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين- قائلاً "ينبغي أن نسجل في البداية أن شبح الكلاسيكية الجديدة، والعمارة الجديدة في العصر الجورجي، ما يزال ماثلاً. فما من إمكانية- في أية عاصمة أعرفها- لأن ترى مثل هذه المبانى الضخمة التي تُشيد حتى الآن، ولا تتماشى- على نحو ميئوس منه- مع القرن العشرين" (Pevsner 1972: 111).

ويعتقد بفسنر أن العمارة إما أن تكون حقيقية وأمينة، في مظهرها أمام العالم، وإما أن تكون زائفة وخادعة. ويعتبر الواجهات والزخارف المنسوخة عيوبًا في العمارة، لأنها عقبة في سبيل صدقها وأمانتها، فهي تمثل مظهرًا متنافرًا مع الواقع. في حين أن واتكين- على العكس من ذلك- يعرب عن احتقاره لأية محاولة لإخضاع القيمة المعمارية لأية معايير مستقلة غير جمالية. فمن منهما على صواب؟

للإجابة على هذا السؤال، علينا أن نتساءل عن مصدر معيار الصدق في العمارة. ويشير ما نقلناه من قبل عن بفسنر إلى الإجابة على هذا السؤال: العمارة تكون زائفة وخادعة حين لا تكون انعكاسًا لروح العصر

الذي بُنيت فيه. وليس بفسنر وحده مَن يتبنى وجهة النظر هذه. فالواقع أن ما يُعرف بالمدرسة التاريخية في الفن Kunstgeschichte تشاركه هذا الرأي. وتتخذ هذه الفكرة أشكالاً متفاوتة من الطموح، ولعل أكثرها طموحًا تلك التي نجدها في كتابات المنظّر الألماني هاينريش فولفلين: "العمارة تعبيرٌ عن عصرها بقدر ما تعكس ماهية الإنسان الجسمية وعاداته الخاصة في التصرف والحركة، ولا يهم إن كان الناس يتسمون بالخفة أو المرح أو بالصرامة والوقار، أو كان موقفهم من الحياة يتسم بالهدوء أو الإثارة. وباختصار، فالعمارة تعبر عن المشاعر تجاه الحياة Lebensgefu'hl في عصر معين" (quoted in, **Scruton** 1979: 53).

ويتبنّى آخرون نفس الرأي، فيما يخص أشكالاً أخرى من الفن. فالرسام الروسي الشهير ڤاسيلي كاندينسكي يعتقد أن: "كل عمل فني هو وليد عصره.. وينتج عن ذلك أن كل مرحلة من الثقافة تنتج فنها الخاص الذي لا يتكرر. والجهود التي ترمي لإحياء مبادئ الماضي الفنية تُنتج- في أفضل الأحوال- أعمالاً فنية تشبه من يولد ميتًا. وعلى سبيل المثال- فمن المستحيل لنا أن نحيا ونحس بنفس المشاعر مثلما كان يحيا الإغريق ويحسون. ولهذا السبب، فغاية ما يتوصل إليه مَن يتبعون نهج الإغريق في النحت هو تشابهٌ في الشكل، فيما يظل العمل- في كل العهود- بلا روح. ومثل هذا التقليد يشبه قردًا من الرئيسيات؛ فهو- في الظاهر- قرد يشبه الإنسان، قد يجلس حاملاً كتابًا، وينظر إليه متخذًا سمت مَن يفكر، ولكن أفعاله تبقى بلا دلالة واقعية" (**Kandinsky** 1947: 129).

وليس من العسير أن نتبين الكيفية التي يمكن أن تُطبق بها هذه الإدانة اللاذعة على العمارة. فكل مَن يسعى لنقل أساليب في البناء والزخرفة من

الماضي يمكن أن ينجح في إنتاج نُسخ مقلدة حرفيًا، ومن ثم لا حياة فيها. فكل عصر يتعين أن يتحدث عن نفسه، وأن يكون له صوته المعبر عنه. وبقدر ما يفشل المعماريون والفنانون الآخرون في أن يكونوا على مستوى هذا التحدي، فإن أعمالهم تكون "زائفة".

إن وجهة النظر التي تجمع بين فولفلين وكاندينسكي- وإلى حدٍّ ما أقل منهما بفسنر- تُعرف عامة باسم "النزعة التاريخية"، أي الاعتقاد بأن التاريخ يحدد كلاً من إمكانات وضرورات الفن والثقافة (بما في ذلك الدين والأخلاق) في كل عصر. وهي وجهة نظر مستقاة- إلى حد كبير- من فلسفة الفيلسوف الألماني هيجل، التي سنناقشها باختصار في الفصل الثامن. ومن حسن الحظ أننا لسنا مضطرين للنظر فيما تثيره فلسفة هيجل من نقاط، لأن هناك تفسيرًا أبسط لزيف واجهة المبنى في العمارة، يمكننا أن نستخدمه بهدف دفع مناقشتنا قُدمًا.

وليس من الضروري أن نتخذ مثل هذا الموقف الصارم، الذي اتخذه بفسنر وكاندينسكي، من أولئك المعماريين الذين يتجاهلون- بأسلوب ينم عن البراءة- مقتضيات العصر، وينهبون تصميمات وأشكال العالم القديم، بل ينظرون بنوع من الحنين للماضي لأساليب العصور الخالية في البناء. ولا حاجة لنا للجوء لنظريات طموحة عن روح العصر، من أجل التفكير في نسخ أساليب، واستخدام واجهات مبان يمكن وصفها بأنها خادعة. فالقضية- في البناء بهذه الطريقة- هي، في المقام الأول، أن نجعل الأشياء تبدو على نحو مختلف في كثير من الأحيان، وأن نخفي الوظيفة المتواضعة لمبنى بجعله فخمًا من الخارج، على سبيل المثال. ومن ثم، فنحن في غنى عن الانخراط في نزعة تاريخية أخلاقية، لنفكر في الأمر على نحو مختلف،

وهو أنه من الأفضل أن نتجنب الخداع، إذا كان بامكاننا ذلك. أو- بعبارة أخرى- إن المبنى الذي يعلن صراحةً عن وظيفته، ومن ثم يمكنه أن ينقل المزايا التي تهدف واجهات المباني لأن تبرزها، هو المبنى الأفضل، لأنه سيحافظ على قدر من الوحدة والتكامل. ولكن التحفظ الذي قلناه- إذا كان بامكاننا ذلك- مهم في هذا السياق. فمن السهل أن نتخيل ظروفًا لا ليس فيها- على حد قول بعض المعماريين- المكونات المناسبة، ويمكن أن تتحقق فخامة المبني من خلال نسخ ونقل أساليب معمارية أخرى، وتثبيتها في المبنى من الخارج. ولكن ذلك لا يحرمنا من الاتفاق على أنه- في عالم مثالي- لا حاجة للمعماري للتمويه.

أما توجيه اللوم للأساليب غير الحديثة في العمارة، لعدم أمانتها على النحو الذي قام به بفسنر، فلا يحتاج إلى دعم من فلسفة في التاريخ تثور حولها نزاعات كبيرة، وربما يكون مدعاةً للسخرية، على حد تعبير واتكين. لكن ليس مما يبعث على السخرية أن نتمسك بمثال للعمارة بأسلوب لا يرفض فيه أحدٌ النقل عن القديم من زخارف وواجهات.

وقبول هذا المثال لا يدفع فهمنا للعلاقة بين الشكل والوظيفة في العمارة قُدمًا بالضرورة. فقد نتفق على أن الأفضل تفادي الواجهات، ومع ذلك ننفي- في الوقت ذاته- أن العمارة لا ينبغي أن تتعامل مع الاهتمامات المتعلقة بالشكل والوظيفة، كل على حدة. فليست كل الزخارف متعلق بالواجهات. بل إن الحجة الأكثر تواضعًا ضد الواجهات يمكن بسهولة أن تمد على استقامتها. فإذا كان من الممكن أن يبدو هيكل المبني في صورة مقنعة جماليًا، فإن الامر- بعد ذلك- سيان، وهذا أفضل مما

لو كان المبنى مخفيًا تحت أكوام من الزخارف المبالغ فيها، لإحداث نفس الأثر. وقد حبذت أجيال من المعماريين العمل بناءً على مبدأ التكامل الفني.

ونخلص بنتيجة من الاستدلال الذي قمنا به حتى الآن، إذن، بأن العمارة- التي يتم التعامل فيها مع كل من الشكل والوظيفة على نحو منفصل- قد يُقال عنها إنها عمارة معيبة بكل ما تعنيه الكلمة. ونظرا لأنه من المتفق عليه- على نطاق واسع- أن الوحدة في العمل الفنى أمرٌ ينبغي الحرص عليه، فإن ثمة مبررًا لتحبيذ العمارة التي تتسم بالوحدة في عناصرها. ويوصلنا ذلك- من ثم- إلى النظر، على نحو مباشر، في البديل المتمثل في أن الشكل والوظيفة في العمارة بينهما ارتباط وثيق. وفيما يبدو، فثمة احتمالان في هذا الصدد، إما أن الشكل يتبع الوظيفة، أو أن الشكل يحدد الوظيفة.

النزعة الوظيفيَّة:

والاحتمال الأول، وهو أن يتبع الشكلُ الوظيفة، من المبادئ التى يعتبرها بعض المعماريين شعارًا لهم، وقد صاغ هذا الشعار المعماري الأمريكي لويس سليفان، وإن كان يعبر عن المشاعر السائدة لدى المعماريين على ضفتي الأطلنطي خلال القسم الأعظم من القرن العشرين. والنزعة الوظيفية وجهةُ نظر معيارية، فهي وجهة نظر حول الكيفية التي ينبغي بها أن يبني المعماريون أبنيتهم، وهو ما يفسر الحماس المفرط الذي يتم به الترويج لكل من النزعة الوظيفية، والنظريات المعارضة لها، بين

المعماريين أنفسهم؛ وهو حماس يتبدَّى في الملاحظة المتطرفة- إلى حدٍّ ما- التي أبداها المعماري أدولف لوس التي قال فيها "الزخرفة جريمة".

وتعبير "الشكل يتبع الوظيفة" يعني أن الوظيفة هي التي تحدد الشكل. وهذا الرأي يرتبط عادةً بنزعة الحداثة بأكثر مما يرتبط بالكلاسيكية الجديدة في العمارة. ومع ذلك، فهي وجهة نظر المعماري أوجستوس بوجين الذي أحيا أساليب المعمار القوطية، والذي أدت آراؤه المعمارية وإنتاجه- الذي فاق المعتاد في حياة قصيرة نسبيًا- إلى نشوء طراز معماري هيمن على القرن التاسع عشر في بريطانيا، حيث بُنيت مئات الكنائس على الطراز القوطي الجديد. وقد كانت وجهة نظر بوجين أنه لا ينبغي أن تُضاف أية ملامح لمبني لا تكون ضرورية للبناء، أو لأن يكون البناء مناسبًا، وأن الزخارف ينبغي أن تكون مقتصرة على البنية الأساسية للمبنى؛ وأن العمارة تهدف لأن توفر مكانًا جيدًا للعيش فيه. وهذا هو السبب في اعتباره وظيفيًّا. ولكن بوجين كان مسيحيًا متحمسًا، وكان يعتقد أنه طالما أن الحياة المثلى هي الحياة المسيحية، وأن أفضل أشكال العمارة هي العمارة التي وجدت في أكثر العصور مسيحيةً في أوروبا في العصور الوسطى. ومن ثم، فإن الأبنية الوظيفية تتحقق- كأفضل ما يكون- عندما تكون قمتها مدببة، أو متماشية مع العمارة القوطية التي دافع بوجين عن العودة إليها.

والقول بأن الشكل ينبغي أن يتبع الوظيفة يساوى القول بأن الكيفية التي يتم بها بناء المبنى تتوقف على استخدامه. وهناك قدرٌ من الحقيقة في هذا القول؛ فبناء مدرسة تكون عملية التعليم فيها متعذرة تقريبًا- كأن يكون من المستحيل على الطالب أن يسمع صوت المدرس، أو أن يرى السبورة- لابد أن يمثل فشلاً معماريًا. ولكن، على الرغم من أن الانتباه

الحاد للوظيفة سيحدد الكثير من سمات البناء، إلا أنه لا يمكنه أن يحددها جميعًا. وعلى سبيل المثال، فإن المدرسة تؤدي وظيفتها سواء بُنيت حوائطها بالطوب الأصفر أو الأحمر. ولا تتحدد الملامح المرجوة من المبني بالكامل، حتى عندما تكون المتطلبات اللازمة لأدائه لوظيفته قد تمت تلبيتها بوضوح.

ويتضح عجز الوظيفة عن أن تحدد الشكل بالكامل من خلال المباني التي بنيت تحت تأثير التركيز على الوظيفة وحدها. ولنضرب مثلاً بمباني البرلمان الإنجليزي في لندن. فقد فاز المعماري تشارلز باري بمسابقة بناء بديل لمباني البرلمان، بعد أن دمرها حريق عام 1834. وكان تصميمه الأساسي مماثلاً لمبان أخرى صممها في أنحاء أخرى من لندن (من بينها نادي الإصلاح، على سبيل المثال). ولكن الحكومة البريطانية قررت أن مبني البرلمان يتعين أن يعبر عن الروح الإنجليزية المتمثلة في الطرازين الإليزابيثي واليعقوبي، ولم يكن باري يعرف سوى القليل عن الطرازين، ولذا استدعى بوجين لتصميم القدر الأكبر من التفاصيل التي أضفت على المبنى طابعه المميز والمشهود له. ولم يكن أيٌّ من هذه التفاصيل ضروريًا لأن يكون المبنى مقرًّا لمجلسي البرلمان. فلا شك أن عدد المقاعد كان محددًا سلفًا، ولا شك أيضًا في أن العناصر المتعلقة بالصوت كانت محددة سلفًا. فلا شك أن هناك حدًّا أدني مطلوبًا من مثل هذه المواصفات لا بد من تلبيته؛ ولكن ما أسهم به بوجين أبعد من أن يكون له علاقة بوظيفة المبنى، وكان مرتبطًا بتجميل المبنى، وكان من الممكن أن يتم تجميله بوسائل أخرى، وأن يؤدي مع ذلك وظيفته، بما في ذلك أن يكون محل إعجاب الناظرين بنفس القدر.

ومن ثم، فليس بوسع الشكل أن يتبع الوظيفة ببساطة، لأنه حتى في المباني التي تتميز بقدر كبير من التعقيد في وظيفتها، يظل هناك الكثير من

المسائل المتعلقة بالبناء غير المحسومة مع فهمنا للوظيفة. وفي بعض الأحيان، ثمة مَن يميلون لإنكار ذلك، على أساس أن الوظيفة يمكنها أن تقدم لنا تفسيرًا كاملاً للشكل، لو كنا على استعداد للقبول بمبان تتسم بالبساطة، من نوع المباني العارية والخالية من الزخارف المرتبطة بنزعة الحداثة. ولكن هناك نوعين من الخطأ هنا. أولهما، أن فشل الوظيفة في أن تحدد الشكل هو فشل منطقي، وليس فشلاً عمليًّا يتمثل في تجاهل البساطة- بل إن تحديد المواصفات الوظيفية بالكامل لا يمكن أن يعني ضمنًا أن يحدد مواصفات الشكل. وثانيهما أن نوع البساطة المرتبط بالمباني الحداثية ليس نتيجة منطقية لتبني النزعة الوظيفية، بل نقيضه، وهو أن الوظيفة لابد أن تتبع الشكل.

النزعة الشكلية والمكان:

يعتبر السويسري شارل إدوار جينريه، المعروف باسم لوكوربسييه، الملهم الرئيسي للعمارة الحديثة، وأحد مؤسسي المؤتمر الدولي للمعماريين المحدثين. وكان لو كوربسييه رسامًا، ومفهومه عن فن العمارة- الذي وضعه كمقابل لمجرد "البناء"- مفهوم عن فن خالص يستكشف المكان والشكل، من خلال تجسدهما في البناء. وعلاقة الوظيفة بالبناء هي علاقة إبداعية وجديدة، بصورة جوهرية. فعلى المعماريين- في تصميماتهم- ألا يعتبروا الوظيفة أمرًا مفهومًا سلفًا، أو معطًى سلفًا، بل شيئًا يتشكل من خلال شكل البناء. وكان هذا الجانب في فكر لو كوربسييه المعماري هو الجانب الذي اجتذب الكثير من المعماريين في جيل ما بعد الحرب العالمية

الأولى، الذين رأوا فيه إمكانية لأن يسهموا في تشكيل العالم، وبناء مجتمع جديد. وفي هذا الضوء، أصبح المعماري لا مجرد مراقب أو خادم لوظائف اجتماعية محددة سلفًا، بل خلاقًا لوظائف جديدة؛ وهو دور أضفى على العمارة وعلى المعماريين أهميةً أكبر من الدور البسيط، المتمثل في أن يكونوا بنائين أو مصممين أو مهندسين.

وقد كان تأثير هذا النهج ملحوظًا- إلى حدٍّ كبير- في تصميم المباني السكنية. ففي هذا الصدد، لا يعمل المعماري على تلبية أفكار محددة سلفًا عن السكن المنزلي، بل يبين الكيفية التي يمكن أن يكون على غرارها المبنى السكني. وهناك الكثير من الأمثلة على ذلك؛ ولكن المبني الشهير للشقق السكنية الشعبية في مرسيليا Unite d 'Habitation، الذي قام بتصميمه لو كوربسييه نفسه، يعد مثلاً رائعًا لتجسيد هذه الأفكار؛ حيث بنيت 337 شقة على أعمدة ضخمة من الخرسانة، تبدو عليها خطوط مكان الفواصل بين الألواح الخشبية التي صُبت فيها الأعمدة. وكان هذا المبنى نموذجًا رياديًّا للمبنى السكني الشعبي، بُنيت على غراره آلاف المباني السكنية في عدة دول.

فالهدف الكامن في صميم فكر هذه المدرسة هو ألا تقبل مفهوم العيش والحياة بل أن تبدعه. فالبساطة النسبية في الطراز والخلو من الزخرفة، نشأ لا عن الرغبة في تحديد الوظيفة للشكل، بل عن تحقق للوظيفة وحصرها في أشكال هندسية بسيطة، أي من خلال الاستكشاف الفني للمكان ذاته.

وقد كان أثر هذا المفهوم في العمارة شاملاً. وعكست الأدوار السابقة- بين المعماري والعميل- بما يتفق مع نظرياتها؛ حيث كان العملاء أو الزبائن

في السابق يحددون نوع المبنى الذي يريدونه، ويجدون من يبنيه لهم. وتحول الأمر إلى أن المعماري هو مَن يحدد لهم نوع المبنى، وكيف يكون ملبيًا لرغباتهم، على النحو الذي تحدث عنه توم وولف في كتابه المثير للجدل From Bauhaus to Our House.

ولكن النتيجة، كما يعترف بذلك الكثيرون، كانت فشلاً على نطاق واسع في تلبية الاحتياجات. فالمباني السكنية والمجمعات السكنية بُنيت على نحو لا يتمناه أحد، أو يمكن أن يعيش فيه. كما أن المباني الإدارية الضخمة أوجدت بيئة عمل لا يحتملها أحد. واتضح هذا الفشل الوظيفي- على نحو مثير للانتباه للغاية- عام 1972، عندما تم تفجير أول مبنى في مشروع برويت إيجوي للمباني السكنية، في سانت لويس بولاية ميسوري الأمريكية، بناءً على طلب السكان، بعد أن أصبح مستحيلاً العيش فيه، فيما كان المشروع قد حصل- قبل 17 عامًا- على جائزة معهد المعماريين الأمريكي. وتمت هذه العملية في عدة أماكن أخرى. وفي عام 1990، تم هدم ثمانية مبانٍ سكنية بأسلوب التفجير عن بُعد بعد إخلائها، بعد أن ثبت أن ترميمها سيكون مكلفًا للغاية، نتيجة لاستخدام مواد غير مطابقة للمواصفات في بنائها.

فالعمارة الحديثة تتعرض لانتقاد عام الآن، ويعتبرها كثيرون فاشلة. ويمكن تسجيل هذا الفشل بأكثر مما يمكننا تقديم تفسير كاف له. ولا شك أن أحد أسبابه هو تجاهل المدرسة الحداثية في العمارة للتاريخ. فقد أعرب بيان- في وقت سابق للمؤتمر الدولي للمعماريين المحدثين- عن نواياه قائلاً "اعتبارًا من الآن، سنستقي عملنا المعماري من الحاضر فحسب"، وهو ما

يعني تجاهل خبرة تراكمت عبر عدة عصور، في مجال تلبية احتياجات الناس. ولا غرابة فيما أسفر عنه ذلك من استياء من الناس الذين استهدفتهم العمارة الحديثة.

وقد شعر بعض القياديين من الحداثيين في مجال العمارة بالسعادة بهذا الرفض، وأعربوا عن اعتقادهم بأن الناس يتعين أن يتم تثقيفهم في مجال العمارة الجديدة، وأن عليهم أن يتعلموا التخلي عن مفاهيمهم المسبقة عن تجربة العيش في مبنى سكني. وكان لو كوربسييه نفسه يتخذ هذا الموقف تجاه الاعتراضات على تصميماته، معتقدًا أن عمله يشكل حملة ضد العُرف السائد لأناس لا يفكرون فيه.

وقد يكون صحيحًا أن الناس العاديين يميلون للتمسك بما عرفوه وجربوه، ويقاومون كل ما هو جديد. ولكن، على الرغم من ذلك، فإن معارضة المدرسة الحداثية في العمارة يمكن أن نتبين أنها ترتكز على شيء أعمق من مجرد الاعتياد على ما هو معروف. فالمصدر العميق للاعتراض يتضح من واقع من شأنه أن يؤدي في النهاية إلى دحر المدرسة الحداثية. فهو يرتكز على أن الكثير من المباني السكنية والمدارس والمباني الإدارية لا تفي باحتياجات الناس الواقعية، وما يستهدفونه منها. وينبع هذا الفشل- في جانب منه على الأقل- من قصور فلسفي في الفكرة المحورية التي ترتكز عليها مدرسة الحداثة. فأي شكل يتخذه أحد المباني لابد أن يتحدد- في جانب منه- من خلال وظيفته، سواء أكان ذلك عن إدراك لذلك أم لا. وعلى سبيل المثال، فإن موقفًا للسيارات متعدد الطوابق يمكن أن يكون تصميمه من النوع الذي يستكشف الحجم والمكان بطريقه خلابة، تغير أفكارنا عما هو سائد عن مواقف السيارات متعددة الطوابق. وحتى لو كان

كذلك، فلابد أن يفي بالغرض منه، وهو أن يكون مكانًا آمنًا للسيارات، ومناسبًا لذلك في نفس الوقت. وفضلاً عن ذلك، فما من تصور فني- مهما كان عبقريًا- يمكن أن يحول موقفًا متعدد الطوابق للسيارات إلى مكان لسُكنى الناس، لأن البشر كائنات من نوع مختلف، ولهم احتياجات مختلفة في الإيواء والسكنى. ولا يرجع السبب- في الاختلاف بين مواقف السيارات والمنازل- إلى التكامل الفني، بل إلى اختلاف الاحتياجات والمتطلبات العملية. وباختصار، فالبشر ليسوا سيارات، والشكل الجمالي لا يمكن أن يتحدد بالوظيفة فحسب بأكثر مما يمكن أن تحدد الوظيفة الشكل.

درسنا الآن ثلاثة احتمالات: **الأول**: أن الشكل والوظيفة في العمارة يمكن التعامل معهما على أنهما مستقلان؛ **والثاني**: أن الشكل لابد أن يتبع الوظيفة؛ **والثالث**: أن الشكل المعماري يمكن- في حد ذاته- أن يوجِد وظائف. وعند تفسيرها- باعتبارها مبادئ معيارية للعمارة- فإن أيًا منها لم يثبت أنه كافٍ بالكامل. ولكن كلاً منها له ما يؤيده. ومن الواضح أن من الممكن أن نزين مبني مشيدًا بأسلوب ملتزم تمامًا بالوظيفة بالزخارف، وهو ما يحدث في كثير من الأحيان. وأقصى ما يمكننا قوله هو أن نمط العمارة الذي يلبي كلاً من الاعتبارات الوظيفية والشكلية، ويحقق بالتالي قدرًا أكبر من الوحدة، هو النمط الذي يمكن أن يكون مثاليًا من الناحية العقلية، وهو النمط الذي استلهمته أجيال من المعماريين على مر العصور. أما عن السبب- على وجه التحديد- في اعتباره نمطًا مثاليًا، فهو ما يصعب تفسيره. وغاية ما يمكننا قوله أنه يبرز مقتضيات التماسك والتكامل، وهي مقتضيات تلعب دورًا مهما في كل الجهود التي يقوم بها البشر.

وعندما نتأمل- عن كثبٍ- هذا المثال للعمارة، الذي يلبي مقتضيات الشكل والوظيفة، فليس سهلاً أن نتبين الكيفية التي يتحد بها كل من الشكل والوظيفة. فالشكل لابد أن يتحدد جزئيًا من خلال وظيفة محددة سلفًا، لكنه لا يتحدد- على هذا النحو- بالكامل. وعلى حين أن الأشكال المعمارية يمكن أن توسع من نطاق أفكارنا، حول الكيفية التي يمكن بها تلبية الوظائف المحددة سلفًا، فليس بوسعها أن تبدأ في ذلك من الصفر. فما نريده إذن هو عمارة لا يكون الشكل فيها مستقلاً عن الوظيفة بالكامل، دون أن يخضع أيٌّ منهما للآخر. فمن الناحية المثالية في العمارة، يتكامل الشكل والوظيفة؛ وأحد السبل لإنجاز ذلك يمر عبر طراز في البناء لا يخدم فحسب الوظيفة، بل يعبر عنها، ومن ثم يؤسس علاقة بين "المتانة والبضاعة والمتعة".

التعبير المعماري:

كيف يمكن لشكل المبنى- تصميمه ومظهره- أن يعبر عن وظيفة يهدف لخدمتها؟ من السهل تمامًا القول- على نحوٍ مجرد- كيف يتم ذلك: إن الأشكال المعمارية المبهرة لابد لها لا أن تجعل استخدامها مناسبًا فحسب، بل أن تنقل- لمن يراها- فكرةً عن وظيفة المبنى. وتكمن المشكلة في أن نتبين كيف يكون ذلك ممكنًا، أو كيف يمكن للأشكال المعمارية أن تنقل أفكارًا؟ وينبع جانب من هذه المشكلة من واقع أنه- في كثير من الأحوال- تكون الأفكار عن الوظيفة من النوع الذي لا يكون معبرًا عن نمط أو طراز البناء؛

ويمكننا أن نتخيل ببساطة كُشكًا للتليفون- على سبيل المثال- يخدم الغاية منه، ومصممًا على نحو جذاب، لكنه قد لا ينقل- بأي معنى- فكرة القيام بمكالمة تليفونية. ونفس النوع من العبثية أو اللامعقولية يمكن أن يرتبط بتفسيرات مماثلة لمشروعات أكبر حجمًا. كيف يمكن لمحطة سانت بانكراس في لندن- على الرغم مما تتمتع به من روعة- أن تعبر عن فكرة السفر بالقطار؟ وفضلاً عن ذلك، فثمة سؤال إضافي حول أية فكرة- على وجه التحديد- يتم نقلها. فهل تنقل المحطة فكرة السفر بالقطار لمشاهدها، أم فكرة السفر عمومًا، أم فكرة التنقل الأكثر تجريدًا؟ إن مثل هذه التساؤلات تصعب الإجابة عنها، بل تبدو أسئلة ليس من المناسب طرحها.

ومن السهل إثارة مثل هذه الصعوبات، وأن نجعلها تبدو في صورة الاستحالة المنطقية. ولكننا بذلك قد نغفل عن إمكانيات واقعية. ومع ذلك، فليس من المستحيل منطقيًا أن نفكر في أن بناءً ما قد يعبر عن فكرة من نوع ما- فكرة الفخامة أو الأناقة، على سبيل المثال- ولا من العسير أن نربط ذلك بوظيفة قد يتميز بها مبنى. وعلى سبيل المثال، فإن القاعة الرخامية، في مبنى هلولكهام هول في نورفولك، توصف بأنها تتسم بالأناقة والفخامة؛ وهي مزيج يتسم بالرقة بين طراز الباروك والطراز الكلاسيكي، وتهدف إلى أن تتيح الفرصة لكل من الضيوف وأصحاب المناسبة لأن يكشفوا عن مدى الأناقة والأبهة التي يتمتعون بها. ومن ثم، يمكننا القول- على هذا الأساس- إن القاعة الرخامية تكشف عن الأناقة وتخدمها في نفس الوقت، وبهذه الطريقة فإن شكلها يعبر عن وظيفتها.

ومن الأمثلة المقنعة- بقدر أكبر- للمباني المعبرة عن أفكار الارتباط بالوظيفة التي تخدمها، كنائس العصور الوسطى في أوروبا الغربية؛ حيث

يُشار- في كثير من الأحيان- إلى أن كل ما في الكاتدرائية القوطية- لا سيما برجها المدبب- يشير نحو السماء، كأنه ينبه المصلين إلى أن أرواحهم تصعد إلى السماء. كما أن صحن الكنيسة- في كاتدرائية رايمس- يملأ قلب مَن يقفون فيه بإحساس بالضآلة وهشاشة العيش. فالنقطة المهمة هنا هي أن هذا إحساس لا يليق بالبشر إلا أمام الله. كما أن ملاحظات مماثلة يمكن أن تُقال بشأن العمارة الكنسية في عصور أخرى. وقد لوحظ- على سبيل المثال- أن الأروقة ذات الأعمدة، التي بناها برنيني حول ميدان القديس بطرس في روما، توفر مكانًا ظليلاً ومريحًا في شمس الظهيرة.. بما يوحي بأنها كما لو كانت أذرع حانيةً للكنيسة الأم، التي تلتف حول المؤمنين في الميدان.. وتلفت الأنظار إلى النافذة والشرفة- بقصر الفاتيكان- التي يخرج منها البابا ليبارك المؤمنين (**Nuttgens 1983: 200**).

ومثل هذا التفسير لهذا المبني قد لا يوافق عليه البعض، ولكنه مهم في هذا الصدد؛ فالمهم هو أن ملاحظات من هذا النوع تبدو معقولة، وهذا كاف لتبيان أن العمارة- في أفضل أحوالها- يمكن أن توحد بين الشكل والوظيفة، وأن الشكل- بهذه الطريقة- يمكن أن يكون معبرًا ومؤديا لوظيفة كذلك.

العمـارة والفَهم:

هناك إذن سبيل واحد- على الأقل- للتفكير في العمارة، باعتبارها وحدةً بين الشكل والوظيفة، ومن ثم باعتبارها شكلاً من الفن، وليست

مجرد حرفة أو تصميم. ولكن ـ وفقًا للاستنتاجات العامة للفصل الثالث ـ تظل هذه القضية قائمة: "إذا كان الفن ـ في أفضل أحواله ـ مصدرًا للفهم الإنساني، فهل يمكن أن تكون العمارة ـ في أفضل أحوالها ـ فنًا؟ وبعبارة أخرى، هل هناك أي معنى يمكن للعمارة أن تسهم به في الفهم؟ وما توضحه مناقشاتنا ـ في هذا الفصل ـ هو أنه، خلافًا لما يقول به الوظيفيون والشكليون، فليس في وسعنا أن نفهم العمارة، بل ولا أن يكون لدينا سبب معقول لأن نطمح للعمارة، حين يكون هناك انفصالٌ تام بين الشكل والوظيفة، أو يكون أحدهما خاضعًا للآخر. وفضلاً عن ذلك، فمن السهل أن نجد أمثلة لمبان قائمة بالفعل يتحقق فيها هذا المثل الأعلي للعمارة.

وهذا المثل الأعلى هو الوضع الذي يعبر فيه شكل المبنى عن وظيفته. وحين نصف الوضع على هذا النحو، فإن ذلك يؤدي إلى نشأة ثلاثة احتمالات لسوء الفهم. **الأول**، أن هذا ليس تعريفًا لفظيا لمصطلح "العمارة"، يهدف لأن يشمل كل مثال منها تُطلق عليه الكلمة؛ بل هو ـ بالأحرى ـ رسم للخطوط العريضة لمثل أعلى يسترشد به المعماريون في عملهم. **ثانيًا**، أن الإشارة إلى التعبير هنا لا تعني العودة للنزعة التعبيرية؛ فليست مشاعر وانفعالات وعواطف المعماري هي التي يتم التعبير عنها في الشكل المعماري، بل وظيفة البناء هي ما يتم التعبير عنه. **ثالثًا**، أن القول بأن الشكل يعبر عن الوظيفة لا يعني ضمنًا أن الأفكار المعمارية للقائم على البناء موجودةٌ سلفًا قبل تحققها في البناء.

ولكي نصل إلى تقييم لهذه النقاط، ولنتبين الكيفية التي يمكن أن تؤدي بها إلى التوصل إلى مفهوم عن العمارة ـ بوصفها إسهامًا في فهم التجربة

الإنسانية- فستتأمل من جديد بعضًا من أكثر المباني التي شيدها البشر إبهارًا، ألا وهي الكاتدرائيات القوطية في أوروبا الشمالية؛ وهي مبان تشكل اختبارًا لا بأس به لهذا المثل الأعلى، لأن أي مفهوم عن مثل أعلى للعمارة لابد له من أن يستوعبها. ولكن هناك عدة حقائق حولها تتسم بالأهمية. بادئ ذي بدء، أن هذه الأعمال ليست أعمال مصمم واحد، أو معماري واحد. فهي- في أغلب الأحوال- تم بناؤها، في الواقع، على مدى فترات زمنية طويلة، على يد عدد من المعماريين والبنائين والحرفيين، تحت إشراف من رجال الدين والمتبرعين. وبالتالي، فلن يكون ثمة معنى أنها تعبر عن أفكار شخص معين أو مشاعره، أو أنها تجسد تصور شخصٍ ما لوظيفة الكنيسة. بل الأدق أن نقول إن أناسًا اكتشفوا كيف يمكن بناؤها للوفاء بالغاية منها، على مدى عملية بنائهم لها. ويمكننا أن نفكر في تاريخ إحدى الكاتدرائيات على أنه يتضمن عددًا لا حصر له من المشاكل في التصميم، وفي توفير المواد المستخدمة، وفي الهندسة، وفي التشطيبات، وهلمجرا، وقد أجريت حولها الكثير من المشاورات والمداولات، وخرجت من ذلك كله للوجود- في نهاية المطاف- هذه المباني الرائعة. وما بدأ به من أسسوا وشيدوا هذه المباني هو نوعٌ من المثل الأعلى الديني، ولم يكن مجموعة محددة من المشاعر أو الأفكار. وفي سياق إنجازهم لعملهم، تعلموا كيف يمكنهم أن يبنوا مكانًا مناسبًا للعبادة المسيحية. ومَن استخدموا المكان، ومَن شاهدوا المبني في وقت لاحق، تعلموا منهم شيئًا ما على نفس النحو.

ويستخدم سكروتون أحد تلك المباني- كاتدرائية أميان- ليطرح هذه النقطة؛ فبعد أن شاهد واجهتها الغربية، يقول: "نحن نُدفع دفعًا للاعتقاد بأننا نرى بناءً ضخمًا، وحين نراه- على هذا النحو- فهو على هذا النجو.

ولكننا لا نُدفع دفعًا لأن نحضر إلى المبنى بطريقة تبدو فيها فكرة المدينة السماوية تعبيرًا مناسبًا ومقتدرا عن تجربتنا. فحضورنا للكاتدرائية بهذه الطريقة نشاط نقوم به من جانبنا" (**Scruton 1979: 8.5**).

فتأكيد سكروتون ينصب على حريتنا في أن نتبين أن الانتباه للعمارة العظيمة هو وظيفة للعقل والخيال، وليس وظيفةً للتلقي السلبي للعواطف أو الإدراك الحسي. ومثله في ذلك مثل أي تدريب للعقل، لابد له من أن يكون حُرًّا؛ ولهذا السبب ذاته، يسفر عن تجارب جديدة، ويرفع من مستوى فهمنا. وفي المثال الذي ضربه سكروتون، عندما يفكر العقل وهو أمام هذا المبنى، متجاوزًا الحقائق المتعلقة بالاعتبارات الاقتصادية للبناء وجمال الشكل، تراوده أفكار عن الجنة. وبهذه الطريقة، فيمكن للعمارة أن توحي بالدلالة التي نجدها في الفنون الأخرى.

وبالنسبة لنا، فإن السؤال عن أي مدًى يمكن للعمارة أن تلقي الضوء على مفاهيمنا البشرية ومُثلنا، لهو قضية أخرى. فالكاتدرائيات الكبيرة- بلا ريب- من الأمثلة المناسبة للإيضاح، ولكن أعمالاً معمارية أخرى، أقامها معماريون أفراد، لا يمكن أن تكون موضع شك في هذا الصدد. فبعض المباني الصناعية الشهيرة يمكن أن يقال إنها تحظى بنفس القدر من الأهمية؛ وعلى سبيل المثال، محطة باترسي للطاقة في جنوب غرب لندن.

ومع ذلك، فقد نتوقع أن عالم العمارة- مثله في ذلك مثل سائر الفنون- حافل بالتنوع، ويتضمن درجات متباينة من العمق والأهمية. ففي حالة الكثير من المباني، ربما كان من العبث أن ننسب إلى الأغلبية الساحقة منها القدرة على تعزيز فهمنا للغايات التي يتوخاها البشر، أو للأوضاع

البشرية. فمفهوم العمارة- الذي نهتم به هنا- هو مفهومها المثالي، وواقع أنه لا يتحقق إلا بين حين وآخر، وأنه- حين يتحقق- يكون ناقصًا، في الغالب، لا ينبغي أن يقودنا إلى تجاهل القيم الأكثر وضوحًا للجمال والمنفعة، التي تتحلى بهما المباني. ومثلما هو الحال في الفنون الأخرى، ثمة مقياس للقيم سلبًا وإيجابًا. وتأتي الوحدة التعبيرية للشكل والوظيفة في صدارة هذا المقياس، ويليها- على نفس المقياس- الاتساع ثم التهوية.

خلاصة:

خلافًا لأشكال الفن الأخرى، يبدو أن العمارة تتسم بسمة خاصة تناسب قيمتها، والنظر إلى أن كونها مفيدة يفسر قيمتها يعنى أننا ركزنا على وظيفة المباني، وتجاهلنا شكلها. ومع ذلك، فإن شكل المبنى هو الذي يُفترض أن يكمن فيه فن العمارة. ومن الواضح أن فن العمارة لابد له من أن يجمع بين الشكل والوظيفة. والقضية المركزية لفلسفة العمارة هي تفسير العلاقة بينهما، التي تسمح لنا بتصنيف العمارة ضمن الفنون.

وقد شهدت النظرية المعمارية- في القرن العشرين- تنافسًا مستمرًا بين النزعة الوظيفية، التي تؤمن بأن الشكل ينبغي أن يتحدد بوظيفة المبنى، والنزعة الشكلية، التي تري أن الشكل هو ما ينبغي أن تتحقق فيه الأفكار المتعلقة بوظيفة المبنى. وترتكز هذه المنافسة بين النزعتين على قسمة ثنائية زائفة، إلى حد بعيد. فكل المباني تحتاج لأن يكون لها شكل ووظيفة، ولا يحدد أيٌّ منها الآخر بالكامل. والفكرة البديلة لهاتين النزعتين، وهي فكرة وحدة الشكل والوظيفة في العمارة، يمكن إنجازها عن طريق علاقة التعبير التي تربطهما: فشكل مبنى من المباني يمكن أن يكون التعبير عن وظيفته أمام الناس. وهذا التفسير للطريقة التي يمكن بها للشكل والوظيفة أن يكونا وحدةً واحدةً- من الناحية المثالية- يفيدنا في تفسير قيمة وأهمية الكثير من الإنجازات المعمارية العظيمة.

فهل يرتبط هذا التفسير لقيمة العمارة- على أي نحو- مع النظرية المعرفية الجمالية؟ وللإجابة على هذا السؤال، يمكننا أن نرى أن من

المعقول أن نفسر بعض أجمل المباني المعمارية على أنها نوع من الاستكشاف لبعض المثل الإنسانية والتعبير عنها، ومن الأمثلة الواضحة على ذلك الإيمان الديني. وقدرة المبنى على تحقيق ذلك نادرة؛ ومع ذلك، فوجود إمكانية لذلك يبين أنه- حتى في العمارة- ثمة مقياس للقيم- النفع والاستمرارية والجاذبية وغيرها، الأمر الذي يجعل من المعقول أن نضع القيمة المعرفة في قمة هذا المقياس.

وتعيدنا فكرة وجود مقياس للقيم إلى موضوع رئيسي في علم الجمال، وهو النظرية المعيارية. وفي مستهل هذا الكتاب، افترضنا أن أفضل طريقة لاستكشاف الفن وأشكاله هو التساؤل "ما قيمة الفن؟". وهذا الفرض يتعين علينا الآن أن نبحث في صحته، وأن ننظر في مزايا المناهج المنافسة. وعند هذا الحد، نكتفي بهذا القدر من النظر في مختلف نوعيات وأشكال الفن، ونترك الحديث المباشر عن الفنون، لنقوم بدراسة لموضوع أكثر تجريدًا، هو نظرية الفن ذاتها.

لمزيد من القراءة في موضوع هذا الفصل، انظر:

Nelson Goodman, 'How buildings mean', in Philip Alperson (ed.), **The Philosophy of the Visual Arts**.

Roger Scruton, **The Aesthetics of Architecture**.

David Watkin, **Morality and Architecture**.

8
نظريَّات الفن

كان النهج الذي اتبعناه في الفصول السبعة الماضية نهجًا معياريًا. وكان السؤال الذي بدأنا به كتابنا هو "ما قيمة الفن؟"، واستخدمنا هذا السؤال كمرشد لنا على مدى هذه الفصول، وفصلنا بين الآراء المتعارضة لمختلف المدارس، مدرسة المتعة، والمدرسة التعبيرية، والنزعة المعرفية، ومختلف أقوال الفلاسفة المرتبطة بهذه المدارس، استنادًا إلى ذلك. ولكننا الآن يتعين علينا العودة إلى سؤال أكثر جوهرية، من الزاوية المنطقية، أجلناه في مقدمة الكتاب، وهو: إن كان هذا النهج هو أفضل نهج للتعامل مع قضايا علم الجمال.

ويرجع هذا السؤال لسببين؛ أولهما، أن النهج المعياري- في دراسة الفن- ليس أكثر الأساليب المتبعة في دراسة الفن شيوعًا. وقد جرى العرف على أن علم الجمال الفلسفي يهتم بتعريف الفن، ويسعي لأن يجيب على سؤال "ما هو الفن" بأكثر من البحث عن السبب في أن للفن قيمة. أما

السبب الثاني، والأكثر أهمية، فهو أن نظرية الفن المعاصرة- التي يتم تعريف علم الجمال على أنه فرع منها- حافلةٌ بالكثير من مناهج البحث التي يتبناها مختلف الكُتاب. وفضلاً عن ذلك، فهي ليست مجرد بدائل، بل يُعبر عنها عادةً على أنها مناهج منافسة. وأكثر الأفكار- حول الفن والأدب- تأثيرًا، وهي المدارس المعروفة بالماركسية والبنيوية والتفكيكية أو ما بعد الحداثة- يُقال إنها أحدثت ثورة في هذا الموضوع، بحيث أصبح علم الجمال الفلسفي علمًا عفا عليه الزمن، ولم تعد له أهمية. وإذا كان ذلك صحيحًا، فإن كافة الاستدلالات التي استخدمناها في الفصول السابقة تكون قد تقوضت من أساسها. ولذا، فنحن بحاجة إلى أن نتساءل عما إن كان ذلك صحيحًا، وهو ما يعني أنه يتوجب علينا دراسة الأسس التي تقوم عليها نظريات الفن، ولنبدأ بالنظريات التي سعت لتعريف الفن.

تعريف الفن:

إن الهدف من النظريات الفلسفية حول الفن- التي سعت لتعريف الفن وتحليل مفهومه- ربما يكون كليف بيل هو مَن عبر عنه على أفضل وجه، وعلى نحو يتسم بالتماسك والوضوح. وعلى الرغم من أنه ليس فيلسوفًا، في المقام الأول، إلا أنه من الشخصيات المؤثرة في علم الجمال في القرن العشرين، ومن الشخصيات المعروفة بالدراسات المتعددة في نظرية الفن.

يقول كليف بيل: "لو تمكنا من اكتشاف خاصية مشتركة، ومميزة لكافة الموضوعات التي تستدعيه، فسوف نحل مشكلة أعتقد أنها المشكلة المحورية

في علم الجمال. وسنكتشف الخاصية الجوهرية للعمل الفني، الخاصية التي تميز أعمال الفن عن كافة الموضوعات الأخرى". ثم يمضي بيل قائلا: "إما أن كافة أعمال الفنون المرئية بينها صفة مشتركة، أو أننا ـ حين نتحدث عن العمل الفني ـ فإننا نقول كلامًا بلا معنى. فالجميع يتحدثون عن الفن، ويقومون بتصنيفات عقلية يميِّزون بها أعمال الفن عما عداها من أعمال. فما هو مبرر مثل هذه التصنيفات؟ وما هي الصفة المشتركة بين أفراد هذه الطائفة من الأشياء؟ وأيًّا كان ذلك، فلا ريب أنها قائمة إلى جوار صفات أخرى عرَضية، في حين أنها صفة جوهرية. فما هي هذه الصفة؟ ما هي الصفة التي يشترك فيها كل ما يثير شعورنا الجمالي؟ ما هي الصفة المشتركة التي تجمع مبنى أياصوفيا في استنبول، ونوافذ كاتدرائية شارتر، وأعمال النحت المكسيكية، والأواني الخزفية الفارسية، والسجاد الصيني، وأعمال الفريسكو لجيوتو في بادوا، والأعمال الفنية العظيمة لبوسان وبيرو ديلا فرانسيسكا وسيزان؟ (Bell in **N&R** 1995: 100).

إن إجابة بيل على هذا السؤال هي أن ما هو مشترك في كافة أعمال الفن هو "الشكل ذو الدلالة"، ولكن المشكلة المحورية ـ في رأيه ـ في علم الجمال هي مشكلة متعلقة بالاهتمام الرئيسي له. وقد كان بيل مهتمًّا بصفة رئيسية ـ وربما بصفة تامة ـ بالفنون المرئية. ومع ذلك، فإنه يعبر عن هدف عام لدى الكثير من الكتاب، ألا وهو الأمل في صياغة تعريف للفن، يوضح الشروط الضرورية والكافية لأن نصنف ـ على نحو سليم ـ عملاً ما على أنه عمل فني.

ولكي نوضح الشروط الضرورية والكافية للفن يعني أن نوضح الصفات التي يتعين أن يتميز بها شيءٌ ما لكي يكون عملاً من أعمال الفن،

والصفات التي يتصف بها، وتضمن أن يكون عملاً فنيًا. وبنفس الروح، قامت الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر- وهي من الشخصيات البارزة في القرن العشرين، في مجال علم الجمال- بمحاولة جريئة لتعريف الفن، بحيث يمكن تمييز العمل الفني عما سواه.. "الفن هو إبداع أشكال ترمز إلى المشاعر الإنسانية" (**Langer** 1953: 53). كما يقدّم الفيلسوف الإيطالي بنيديتو كروتشه النظرية البسيطة، وإن كانت تتصف بقدر من الغموض، بأن الفن هو "التعبير عن الحدس"؛ ومن الواضح أنه يطرح هذه الصيغة كتفسير للضرورة والكفاية في التعريف.

والفيلسوف البريطاني إي. ف. كاريب- وهو من المعجبين بآراء كروتشه- يقترب من جذور القضية أكثر ممن سبقوه من الفلاسفة، فيخلص إلى أنه "إذا ما وجدنا أنفسنا عاجزين عن قبوله.. فإما أن نقول إن تفسير الجمال لم يتم اكتشافه بعد، أو أن نقبل بالبديل.. أن الشئ الجميل ليس له من صفة مشتركة أو نوعية تجعله جميلاً" (**Carrit** 1932: 88). ويفترض كاريت أن أية نظرية في علم الجمال يمكنها أن تتخذ فحسب شكلَ تحديد الخصائص المميزة، وأنه لو لم يكن من الممكن صياغة مثل هذه النظرية- بما يفي بالغرض- فإن علم الجمال يكون قد فشل.

وهذا الافتراض- بأن نظريةً عن الفن ينبغي أن تكون تعريفًا لمفهوم الفن- من السمات المميزة لنهج علم الجمال الفلسفي برمته. فتحت العنوان العريض "علم الجمال"، انخرط الفلاسفة في أمور عدة ومتباينة، ولكن السعي لتعريف الفن هيمن على علم الجمال منذ كتاب إيمانويل كانط عن الموضوع. والواقع أنه على الرغم من أن الفلاسفة- منذ عهد أفلاطون- قد تحدثوا عن الفن، وأنهم قد ساروا على نهج أفلاطون في البحث عن

تعريفات فلسفية، فليس من المبالغة أن نقول إن كانط هو مؤسس علم الجمال، على النحو الذي نفهمه به الآن.

وكتاب كانط الرئيسي في علم الجمال هو "نقد الحكم"، وقد ناقشناه بقدر من التفصيل في الفصل الأول. وليس الكتاب في الواقع كتابًا مخصصًا لعلم الجمال، ولكنه جزء من فلسفة مثالية أوسع نطاقًا، قدم كانط وصفًا مطولاً لها في كتبه النقدية الثلاثة؛ ويمكننا أن نجد أن مثالية كانط لها أثرها على قدر كبير من علم الجمال. وفي بعض الأحيان، يرى البعض أن علم الجمال الفلسفي- بمعنى البحث عن تعريف لما هو ضروري وكاف في الفن- مرتبط ارتباطًا لا فكاك منه بالمثالية، التي هي- في جوهرها- الاعتقاد بأن الفلسفة هي فهم الأفكار المجردة للذهن بأكثر منها فهم لموضوعات التجربة في العالم المحيط بنا. وعلى سبيل المثال، فإن الفيلسوف الاسكتلندي ولتر برايس جالي يرى أن كافة النظريات القائمة على التعريف قد "أفسدتها مغالطة الجوهريين: أي افتراض أننا- حين نكون في وضع يمكننا من تعريف جوهر أو نشاطٍ ما- فيتعين علينا أن نعرف ماهيته أو طبيعته النهائية، وأن نعرف ذلك من خلال مناهج مختلفة تمامًا عن تلك المستخدمة في العلوم التجريبية والرياضية" (**Gallie** 1948: 302).

ولكن المهمة المعلنة لعلم الجمال الفلسفي- التوصل لتعريف مفهوم الفن وخصائصه، وتوضيح الشروط الضرورية والكافية لاعتبار أي عمل عملاً فنيًا- ليست مرتبطة دائمًا بالميتافيزيقا المثالية، أو لازمةً عنها. وعلى خلاف ما قاله جالي، فإن البحث عن تعريف خصائص الفن يفسَّر- في رأي كتاب آخرين- على أنه بحث تجريبي، أو بحث في الوقائع، أي بحث في وقائع متعلقة بالفن كما نعرفه؛ وهو استخدام لمنهج شبيه بما يستخدم في

العلوم من مناهج في البحث. وعلى سبيل المثال، فإن جون هوسبرز يعتقد أن نظرية التعبير في الفن- التي ناقشناها في الفصل الثاني- تفسَّر على هذا النحو. ويناقش في مقالته الشهيرة القول بأن كافة الفنون ينبغي أن تكون معبرةً على نحوٍ أو آخر، طالما أن الحديث عن عمل فني غير معبر هو تناقض في استخدام اللفظ، يوجه إليه الانتقاد بأنه لا يتناسب مع الوقائع المرتبطة به.

"إذا كانت النظرية (نظرية التعبير) تُقدَّم لا على أنها أفكار قبلية، بل على أنها تفسير فعلي لعملية الإبداع لدى الفنانين، فإنها يتعين أن تخضع للاختبار التجريبي- في كافة الأحوال- في أعمال الفن المعترف بها؛ فهل عملية إبداعها تتم على النحو الذي تصفه نظرية التعبير؟ لا أري أن هناك دليلاً على أنها صحيحة، في كافة الأحوال" (**Hospers** 1955: 315).

ويُعد تبني النظريات الفلسفية المثالية والتجريبية المتعارضة للمشروع التقليدي لعلم الجمال دليلاً واضحًا على مدى هيمنة هذا النهج على فكر هذا المجال. ووفقًا لما ذكره عالم الجمال الأمريكي موريس وايتس (الذي أسقط من حساباته الماركسية، وغيرها من النظريات الاجتماعية)، فإن الهدف- المتمثل في التوصل لتعريف للفن- هدفٌ مشترك لدى كافة النظريات الجمالية الكبرى في العصر الحديث.

"إن كافة نظريات الفن الكبيرة- النزعة الشكلية والنزعة الإرادية والنزعة الانفعالية، والنزعة الفكرية، والنزعة الحدسية، والنزعة العضوية- يجمعها جميعًا السعي للتوصل لتعريف لخصائص الفن. وتزعم كل منها أنها النظرية الصحيحة، لأنها تمت صياغتها على نحو صحيح، في إطار تعريف

حقيقي لطبيعة الفن، وأن النظريات الأخرى خاطئة لأنها تخلت عن هذه الخاصية الضرورية والكافية" (Weitz in **N&R** pp. 183-4).

ويعتقد وايتس أن كافة هذه النظريات قد فشلت في ذلك. ويشارك جالي الرأي في أن البحث عن تعريف يمثل نزعة جوهرية، ومن ثم فالمهمة مستحيلة، على الرغم من أنه يعتقد أنها قد تخدم غرضًا من نوعٍ ما. ولكن أيًا ما كانت، جوهرية أم غير جوهرية، فإن فشلها واضحٌ للعيان: فأيٌّ من هذه النظريات لم تحظ بموافقة عامة، أو حتى موافقة على نطاق واسع. فتعريف كانط لعلم الجمال (وهو ليس مساويًا لتعريف الفن) هو أنه يتمثل في "هدفية بدون هدف"، أما تعريف كروتشه فـ"هو الحدسية"، وبيل "الشكل ذو الدلالة"، ولانجر "المشاعر الرمزية"؛ وكلها تعريفات لها مَن ينتقدونها ومَن يؤيدونها. وبعض النظريات- التي تحظى بالتأييد- تصطبغ بهذا الطابع الفلسفي، ولكن أغلبها لديه مشاكل كامنة مثل هذه النظريات.

ووجود مشاكل في أية نظرية لا يشكل تفنيدًا نهائيًا لها برمتها، ويمكن أن يُقال نفس الشيء على كافة فروع الفلسفة. والأكثر أهمية في هذا الصدد هو أن مبرر كل نظرية- من هذا القبيل- يتم رفضه. ومن السهل للغاية- في الواقع- أن نعترض على أيٍّ من هذه المزاعم العامة بشأن الفن، على النحو الذي اعترض به هوسبرز على النظرية التعبيرية، بالإشارة إلى أنها تعترف بأشكال فنية أو بأعمال فنية ليس في وسع النظرية ببساطة أن تتوافق معها. وعلى سبيل المثال، فالكثير من الأعمال الأدبية يبدو أن له مضمونًا له دلالة، وشكل له دلالة أيضًا، ويبدو واضحًا أنه من قبيل الانحراف الفكري أن نقول- انطلاقًا من أفكار كانت وبيل- أن فن العمارة "هدفية بلا هدف". ومرة أخرى، فعلى الرغم من أن الشعر والدراما وأعمال التصوير

يمكن أن نفكر فيها بسهولة على أنها معبرة- قصيدة حب على سبيل المثال- فمن الصعب (وربما من المستحيل) أن نتحدث عن إن كانت الموسيقى البحتة يمكن أن تكون معبرة. فالموسيقى البحتة أو المطلقة، والفن التجريدي، يمكن أن تتوافق معها نظرية "الشكل ذو الدلالة"، على نحو أفضل، وقد يكون الحال كذلك بالنسبة للباليه؛ ولكن الأفلام لا يمكنها ذلك، لأنها تتألف عادةً من مشاهد وأداء تمثيلي، ولأنها تحكى لنا قصة. كما أن الأوبرا- التي تمثل من عدة سبل مزيجًا من كافة الفنون- يمكن دائمًا الاعتماد عليها لضرب أمثلة لمعارضة أية نظرية تقوم على التعريف.

وباختصار، فإن التعريفات الفلسفية للفن تتضمن جميعها تعميمات لا مسوغ لها. ويُعتبر هذا أول اعتراض رئيسي عليها. صحيحٌ أن هناك ردودًا يمكن تقديمها للدفاع عن كل هذه النظريات، ولكن الفشل الواضح الذي يجمعها- في التوافق مع الوقائع المتعلقة بالفن- لهو من الصعوبات الرئيسية التي تواجه علم الجمال الفلسفي برمته.

وردًا على هذه الصعوبة، قام الفلاسفة بتحرك مهم ولافت للأنظار. فإذا كان أي شكل من أشكال الفن، أو أي عمل فني، لا يتوافق مع تعريفهم المفضل، فإنهم يقولون عنه إنه ليس فنًّا بالمعنى الصحيح، أو ليس فنًّا حقيقيًّا. ويتعين علينا أن ندرس- عن كثب- مدى صحة مثل هذه التفرقة. ففي كثير من الأحيان، يُنظر إليها على أنها نوع من الخداع، ووسيلة للَوي عنق النظرية لتتلاءم مع الوقائع. ولكن ما يحدث- في هذا الطرح، في الحقيقة- هو أنه يحول تعريفا وصفيا للفن إلى تعريف معياري أو تعريف إرشادي، وليس ثمة مبرر لمحاولة واضحة لصياغة مفهوم معياري للفن. والفرق بين التعريفين أن التعريف الوصفي يشمل كافة الأشياء التي

يطلق عليها اسم الفن، في حين أن الهدف من التعريف المعياري هو أن ينتقي- من بين الأشياء- تلك التي تستحق أن تُسمَّى فنًّا. والمفاهيم المعيارية للفن موضوع سنعود إليه في نهاية هذا الفصل. ولكن، فلنقتصر الآن على مناقشة التعريفات الوصفية، ونتبين ما ينتج عنها من صعوبات.

يرى كروتشه- الذي يطرح تعريفًا وصفيًّا للفن- أن هناك حالات لن يشملها التعريف، ولكنه يرى أنه طالما لا يمكن ببساطة التفرقة بين كل شكل وآخر من أشكال الفن بوضوح- فليست هناك على سبيل المثال تفرقة قاطعة بين الفنون الجميلة وصناعة الحلي- فلا خيار أمامنا سوى أن نلجأ للتعميم؛ وهو ما ليس مشروعًا فحسب، بل حتمي، كما أنه ليس أمرًا يختص به علم الجمال وحده. وعلى سبيل المثال، فإن التفرقة بين النور والظلام لن يكون شاملا لـ"الإضاءة الجزئية". ولكن حتى لو كان كروتشه مُحقًّا في ذلك، فثمة صعوبة أكثر عمقًا؛ فعن أي شيء يكون التعميم؟

هذه هي الصعوبة الرئيسية الثانية التي تواجه علم الجمال الفلسفي. فعلى مدى تاريخ الموضوع، كان ثمة عدم تحدد دائم بشأن ما إذا كان موضع دراسة نظرية الفن هو الحالات الذاتية للعقل- أي أننا نضع نظريةً حول اتجاهات مُشاهد الفن أو متذوقه- أم أن موضوع الدراسة قِطعًا فنية لها وجود موضوعي، أي أعمال الفن ذاتها؟ وبعبارة أخرى، هل نظرية الفن هي نظرية حول نوع من الحكم الإنساني، أم نظرية حول إدراك ينشأ حين نكون أمام عمل فني، أم هي نظرية عن أشياء فعلية- لوحات وقصائد ومقطوعات موسيقية، إلخ؟ إن أصول عدم التحدد هذا يرجع إلى كانط نفسه. فعلى حين كان كانط منشغلاً- بالأساس- بوضع حالة العقل التي تستدعي الموضوع الجميل، فإن لديه نظرية حول ما يعنيه بأن عملاً ما

يكون من أعمال الفن؛ ويكتنف الغموض وعدم التحدد العلاقة بين حالة العقل وبين الموضوع الخارجي.

وقد ابتُلي علم الجمال الفلسفي- منذ ذلك الحين- بهذا النوع من عدم التحدد. فرغم الكلمات الافتتاحية- في العبارة التي نقلناها من قبل عن كليف بيل- فقد ركزت نظرية "الشكل ذو الدلالة" الانتباه، لأسباب واضحة، على ما تم إبداعه من أعمال- فالمُهم هو الشكل- فيما وضعت النزعة التعبيرية- ولا سيما الرومانسية- أحوال العقل لدي كل من الفنان والمشاهد في موضع الصدارة. ومما زاد من تعقيد المشكلة ظهور إمكانية ثالثة. فالنظرية الوظيفية والنظرية المؤسسية Institutional Theory في الفن لا تميلان للتركيز على أيٍّ من الاتجاه الجمالي ولا الأعمال الفردية، بل على النشاط العام في إبداع الفن، وتقديمه للناس، وعلى دوره الاجتماعي. والنتيجة التي يسفر عنها هذا- في مجمله- أن دخل علم الجمال جزئيًا في جدَل حول ما ينبغي أن نتجادل حوله، وما يعتبره أحد المنظِّرين محوريًا سيعتبره مُنظِّر آخر لا محل له. وفضلاً عن مشكلة التعميمات التي لا مبرر لها إذن، فإن التعريفات الفلسفية للفن تعاني من مشكلة بشأن موضوع الدراسة. فهل نحن نسعى لتعريف أو تعميم بشأن الاتجاهات، أم القطع الفنية، أم الوظيفة، أم الأنشطة؟

وحتى لو أمكننا التغلب على هاتين الصعوبتين- ويعتقد بعض الكتاب أنهم يمكنهم ذلك- فإن ثمة صعوبة ثالثة، وهي الاعتراض الذي انطلقت منه أغلبية النظريات الاجتماعية البديلة. وينشأ هذا الاعتراض من ملاحظة أن كل لغة هي منتج ثقافي له تاريخ؛ وبالتالي، فالمفاهيم نفسها لها تاريخ. ويتلخص هذا الاعتراض في أن الفلاسفة حين تحدثوا عن الفن، فقد كانوا

يفترضـون ضـمنًا أن هنـاك موضـوعًا أو فئـةً مـن الموضـوعات أو نـشاطًا أو اتجاهًا ينطبق على ذلك- بصفة عامة- بغض النظر عن السياق الثقافي أو التطور التاريخي. ولكن الأبحاث التاريخية الاجتماعية يبدو أنها تثبت أن ذلك تصور خاطئ.

وتطرح جانيت وولف، المتخصصة في علم اجتماع الفن، القضية على النحو التالي: "إن التاريخ الاجتماعي للفن يوضح **أولاً** أنه ليس من قبيل الصدفة أن بعض أنواع التحف يعتبر فنًا.. **ثانيا** أن ذلك يحملنا على التساؤل عن التفرقة التي تجرى عادةً بين الفن واللافن.. لأن من الواضح أنه لا وجود لشيء- في طبيعة العمل أو النشاط- يميزه عن الأعمال والأنشطة الأخرى التي قد تشترك معه في الكثير" (**Wolff** 1988: 14).

وما تقصده هو أن ما يُعتبر فنًا، في زمن معين، هو نتيجة لتأثيرات اجتماعية، وليس شيئًا كامنًا في طبيعة الأعمال الفنية ذاتها. وهذه الحقيقة المهمة- في رأي وولف- لن يتم تفنيدها عن طريق الاستنتاجات المتفق عليها في النقد الفني: "لا يمكن لعلم الجمال أن يجد أي ضمان لمجموعة من الأعمال، أو مبدأ في النقد الفني، أو النقد الأدبي. فكل هذه الأنواع من الخطاب أيضًا هي- من الناحية التاريخية- نتاجٌ للعلاقات والممارسات الاجتماعية، ومن ثم فهي جزئية وعارضة، مثلما هو حال الفن والأدب ذاتهما" (**ibid.**).

وبعبارة أخرى، فإن عقل الناقد الفني، أو الجمهور الذي يقرأ أعماله، لن يكون محصنًا من الاهتمامات الاجتماعية والوضع الاجتماعي. فالنقاد

الفنيون يصنفون قوائم للأعمال الكلاسيكية، ولكن هذه القوائم تخضع للتأثير التاريخي والتغير، شأنها في ذلك شأن مفهوم الفن ذاته.

وسندرس- في موضع لاحق، عن كثب- قوة الاعتراض الاجتماعي على علم الجمال التقليدي. ويكفينا- الآن- أن نلاحظ أن شيئًا، في هذا النهج الاجتماعي في التفكير، لا يمكن الرد عليه. فما يُسمى "الفن" ليس شيئًا متفقًا عليه عامةً، حتى في العصر الراهن، وليس لنا أن ننظر بعيدًا لنتبين أن مفهوم الفن لم يكن متفقًا عليه في الأزمنة والأمكنة الأخرى. والتفرقة بين الفن والحرفة- على سبيل المثال- أبرزها كولنجوود في العصر الحديث، ولا يمكن أن تترجم إلى لغة أفلاطون وأرسطو. وليس من السهل إيجاد صلة لهذه التفرقة مع تلك التفرقة التي وضعها القرن الثامن عشر بين الفنون الجميلة والفنون الآلية. وتكشف هذه الطريقة في التفكير في اللغة والمفاهيم أن علم الجمال الفلسفي، حتى لو لم يكن متسمًا بالنزعة الجوهرية essentialist، هو علم أفلاطوني؛ حيث كان أفلاطون يعتقد أن كل شيء له "صورة" خالدة لا تتغير، تُعتبر الأشياء التي نراها حولنا انعكاسًا لها، أو صورًا مقلدة لها. وعلى نحو مماثل، يمكن القول إن علم الجمال الفلسفي يفترض أن هناك صورة كلية لا تتغير تُسمَّى الفن، يمكن إدراكها في أي وقت. ولكن الحقيقة هي- أو هذا ما يعتقده علماء اجتماع الفن- أن ممارسة الفن والنقد الفني والمؤسسات الفنية كلها منتجاتٌ اجتماعية، ويتعين أن نفهمها في إطار التطور التاريخي. وهي ليست ثابتة ولا نهائية، وتختلف وفقًا للمكان والزمان. وإذا كان ذلك صحيحًا، فإن علم الجمال الفلسفي لا يستخدم فحسب مناهج خاطئة، بل يسعى لأن يفسر اللا موجود.

وإجمالاً، فإن علم الجمال الفلسفي- الذي يستلهم الأفكار الكانطية- يعاني من ثلاث صعوبات رئيسية. **أولاها** أنه يرتكز على نوع من التعميم- الذي يستلهم النزعة الجوهرية للميتافيزيقا المثالية- وهو التعميم الذي يسعى لتعريف خصائص الفن، فيما لا وجود لمبرر افتراض وجود أي صفة أو سمة تشترك فيها، أو يجب أن تشترك فيها كافة أعمال الفن. ومن الحتمي أن يفشل كل تعريف في استيعاب كافة الوقائع، لأن الوقائع متنوعة للغاية. وثاني هذه الصعوبات أن علم الجمال الفلسفي يعاني من حالة عدم تحدد عميقة، بشأن ما يتصف بهذه الصفات، إن كان هناك مثل هذا الشيء الذي يحمل هذه الصفات، أهو العمل أم الاتجاه نحو العمل، أم النشاط المعقد برمته الذي يُعد العمل والاتجاه من مكوناته؟ وثالث الصعوبات هو التعامل مع الفن بالطريقة التقليدية المميزة لعلم الجمال الفلسفي، التي تتجاهل الواقع الذي لا جدال فيه، والمتمثل في أن مفهوم الفن ليس "صورة" لا تعرف التغيير، وضعت للأبد، بل هو مفهوم يتحدد اجتماعيًا وتاريخيًا، ويكون انطباقه- إن وُجد- محدودًا.

وهناك ردود إضافية على كافة هذه الاعتراضات، ولكن ليس مجال بحثها هنا، في الفصل الذي يهدف فحسب لوصف الخطوط الفاصلة بين النظريات الحديثة في الفن. وسواء أكانت هذه الردود كافيةً للتغلب على هذه الصعوبات، أم لا، فإن هناك شكوكًا جدية تُثار حول علم الجمال الفلسفي، ويمثل ذلك- بالنسبة لنا- مبررًا لا بأس به لأن نلقي نظرة على النظريات المنافسة له.

الفن بوصفه مؤسسة:

ثمة نظرية لفتت الأنظار، ويمكن اعتبارها نظرية تحتل مركزًا وسطًا بين ما هو فلسفي وما هو اجتماعي، وهي النظرية المؤسسية institutional theory التي يعد الفيلسوف الأمريكي جورج ديكي أبرز المدافعين عنها، إلى جانب جيرولد لفينسون، الذي يُعد من دعاتها البارزين أيضًا. والنظرية المؤسسية تتبنى جديًّا الفكرة التي تُعتبر الفكرة الدافعة وراء كتابات علماء اجتماع الفن، وهي الفكرة القائلة بأن ما يُعتبر عملاً فنيًّا يختلف وفقًا للزمان والمكان. ولكنها تتبنى أيضًا ممارسات علم الجمال التقليدي، لأنها تهدف إلى أن تجعل هذه الحقيقة أساسًا لتعريف فلسفي للفن. وقد صاغ ديكي تعريفه في البداية على النحو التالي:

"العمل الفني- بالمعنى التصنيفي- هو (1) قطعة فنية (2) مجموعة من الجوانب التي تمنح وضع المرشح للتذوق الفني من قِبَل شخص أو أشخاص يعملون لصالح مؤسسة اجتماعية معينة (هي عالم الفن)" (**Dickie** 1974: 34)

وهذا التعريف للعمل الفني تعريف ملتوٍ وملتف، وقد تخلى عنه ديكي نفسه في وقت لاحق (see Dickie in **N&R** pp. 213-23). ومع ذلك، فهو ينقل لنا الفكرة العامة التي ما تزال تجتذب بعض الناس، ويمكن التعبير عنها- على نحو أبسط- على النحو التالي: إن القطعة الفنية أو التحفة تصبح عملاً فنيًّا إذا اعتبرها ناقد مرشحةً لهذا الوضع. فالفن هو ما يقرره عالم الفن. وهذا التعريف الاجتماعي لأعمال الفن له بعض المزايا على التعريف التصوري البحت أو التعريف القبْلي. وهي التعريفات التي

صيغت بعيدًا عن عالم الفن الواقعي، وارتكزت- كما هو الحال في تعريف كانط- على الأنساق الفلسفية العامة، مما جعلها- من حيث المبدأ- غريبة عما يُعتقد بأنه فن. ولكن، إذا كان ما تقول لنا الفلسفة إنه فن ليس ما يعتبره عالم الفنانين والنقاد والجمهور فنًّا، فما هي الأهمية التي يمكن أن تكون للتعريف الفلسفي؟ بل إن ديكي- بالطريقة التي يُعرف بها الفن- يتفادى مثل هذا التباين. أما المزية الثانية المرتبطة بذلك، فهي أن النظرية المؤسسية في الفن يمكنها أن تتوافق مع سمة عرَضية، لكنها مهمة لعالم الفن، وهي التحولات في الموضوعات اليومية في أعمال الفن. ومن الأمثلة المشهورة لذلك أن الفنان المعروف مارسيل دو شامب أرسل- عام 1917- مبولةً مصنوعة من الخزف، أطلق عليها اسم "النافورة"، إلى معرض للفن في نيويورك، لكن اللجنة المشرفة على المعرض رفضت أن تعرضها، على الرغم من أن خبراء أشادوا بها، واعتبروها عملاً فنيًّا. فبالنسبة للنظرية المؤسسية، فإن الأدوات المستخدمة في الحياة اليومية، التي تم اختيارها لا إبداعها من جانب الفنان، يمكن أن تعتبر من أعمال الفن، إذا ما اعتبرها عالم الفن عملاً فنيًّا. ولكن، وفقًا لأي تعريف آخر، فإن مثل هذه القطعة سوف تستبعد على الفور.

إن هذه المزايا للنظرية المؤسسية قد نشأت لأن النظرية تأخذ- على مأخذ الجد- السياق الاجتماعي للفن، وهي السمة التي يحرص علماء اجتماع الفن على التأكيد عليها. ومع ذلك، فإن تعريف النظرية المؤسسية يواجه اعتراضات بأكثر مما تواجه التعريفات الأخرى. وتبرز- في هذا الصدد- ثلاث مصاعب يصعب تخطيها. **الأولي**، أن التعريف يبدو أنه يعاني من الدور المنطقي؛ فالعمل الفني يتحدد بعالم الفن، ولكن كيف يمكن أن

نحدد عالم الفن دون اللجوء للأعمال الفنية. وليس كل دور منطقي فاسدًا، حيث يدافع ديكي عن تعريفه قائلاً إنه رغم أن به دورًا منطقيًا، إلا أنه ليس دورًا منطقيًا فاسدًا، وحتى لو كان تفكيره سليمًا، فثمة اعتراضات أخرى يصعب الرد عليها.

وفكرة وجود مؤسسة لها سلطة تحديد وضع شيءٍ ما ليست بالفكرة الغريبة، ولا المقتصرة على الفن. ومن الأمثلة الواضحة على ذلك- على سبيل المثال- القانون. فأي عمل يتحدد على أنه جريمة مسألةٌ تحددها بالكامل المؤسسات القانونية. فالجريمة هي ما يحدد النظام القانوني أنه جريمة. كما أن أي قس يكون كذلك حين يمنحه أسقف هذا الوضع. ولكن- في المثلين- ثمة مؤسسة معروفة ولها سلطات معترف بها. وفي حالة عالم الفن، فليست هناك مؤسسة بالمعنى الكامل، كما أن ما تتخذه من إجراءات لمنح وضع معين ليس معترفًا به. كما أن الأمر المهم هو أن الناس- فيما يُسمى عالم الفن- لا يتفقون، في كثير من الأحيان، حول تقييم عمل فني ووضعه. وتتضح هذه الإمكانية من مَثل دو شامب الذي ضربناه من قبل. ففي البداية، رفض نقاد معتمدون أن يعتبروا ما أرسله للمعرض فنًا، وفي وقت لاحق رأي نقادٌ آخرون، معترف بهم بنفس القدر، أنه فن. وحيث أنه عمل واحد، يعتبره البعض فنًا ولا يعتبره البعض الآخر فنًا، فإن أحد الفريقين لا بد أن يكون مخطئًا؛ ومن ثم، فإن وضعية هذه القطعة كفن لا تتوقف على رد فعل أيٍّ من الفريقين.

ونتيجة الخطأ من جانب عالم الفن تختلف عن الخطأ من جانب مؤسسة القانون؛ وهو ما يوضح الفرق بين المؤسستين. وعلى الرغم من أن القضاة والمشرعين قد يخطئون، فإن ذلك لا يستبعد أن يتم إلغاء قراراتهم. وإلى أن

يتم تغيير القانون، وتعديل القرار القضائي، فإن وضع الجريمة والمجرم يظل على حاله، رغم وجود خطأ. وما يوضحه ذلك هو أن السلطة الاجتماعية لا تُستمد من رأي أحد، مهما كان عليمًا، ولكن من وظيفة اجتماعية معترف بها. وما ينقص عالم الفن- كما تصوره ديكي- ليس الوظيفة التي يعزوها إليه، بل الاعتراف بالسلطة المخولة له، لكي تكون نظريته مجدية.

وينقلنا ذلك للاعتراض الثالث؛ فقد نتفق مع ديكي أن عالم الفن له وظيفة، ولكن تصور أن هذه الوظيفة هي أن تمنح وضعا يمثل قبولاً بما تزعمه على علاته. وقد يكون صحيحًا أن بعض الفنانين والنقاد يعتقدون أنهم مَن يحدد أن يكون العمل فنيًّا من عدمه؛ فما الذي يحملنا على أن نقبل تقديراتهم حول أنفسهم؟ وبادئ ذي بدء، فمن شأن ذلك أن يوجد نزعة محافظة متشددة في الفنون- فأي شيء لا يقبله عالم الفن سيصبح غير مقبول.

وفضلاً عن ذلك، فهو يؤدي إلى وجهة نظر ضيقة الأفق حول السياق الاجتماعي للفن. فعالم الفن، إذا كان هناك من معنى للحديث عنه، ليس كيانًا متميزًا ومحددًا، بل مؤسسات معقدة وأنشطة متشابكة مرتبطة بالمجتمع ككل. ولكي نفهم الفن في سياقه الاجتماعي- على نحو صحيح- فإن ذلك يتطلب منا أن نضع في اعتبارنا السياق الأوسع نطاقًا؛ وحين نقوم بذلك، فقد نكتشف جيدًا أن الفن له وظائف تختلف عما يزعمه هؤلاء الناس المنخرطون فيها، أو يبدون استعدادهم للاعتراف بها. لقد اتخذ ديكي خطوةً في الاتجاه الصحيح، بالتركيز على دور المؤسسة الاجتماعية في الفن، ولكنها كانت خطوة صغيرة للغاية. وهذا ما ينقلنا إلى النظريات الأوسع نطاقًا، التي أصفها هنا بأنها "اجتماعية".

الماركسية وعلم اجتماع الفن:

يمكن للبدائل الاجتماعية لعلم الجمال الفلسفي أن تجتمع تحت عدة مسميات عريضة: علم الجمال الماركسي، والبنيوية، والنظرية النقدية، والتفكيكية، ونظرية ما بعد الحداثة؛ وهي من أكثر المصطلحات المألوفة في النقد الفني المعاصر. ولكن مدى دقة هذه المسميات ربما يكون مضللاً إلى حدٍّ ما، لأن ثمة قدرًا لا بأس به من التداخل بين الأفكار التي تطرحها. ولكن الماركسية والبنيوية والتفكيكية وغيرها مسمياتٌ مناسبة لبعض الحركات ذات التأثير الكبير في الفكر الراهن، الذي يدور حول الفن، ومن المهم أن نتحدث عنها في هذا الصدد.

ولنبدأ حديثنا بالماركسية. وثمة نظريات ماركسية معترف بها في الفن، ولكن حيث أن ماركس نفسه لم يتحدث إلا قليلاً عن الفن، فإن هذه النظريات تتألف من توسع في المفاهيم الأساسية للماركسية. والواقع أنه لو كان لويس ألتوسير- وهو من كبار المنظرين الماركسيين الفرنسيين- على حق، فإن الفهم السليم للفن يمكن أن يتأتى فحسب عبر فهم المفاهيم الماركسية الأساسية.

"إن السبيل الوحيد للتوصل لمعرفة حقيقية للفن، وللتعمق في خصوصية الأعمال الفنية، هي أن نتعرف على الآليات التي تنتج "التأثير الجمالي"، وهي- على وجه الدقة- أن ننفق وقتًا طويلاً، ونولي اهتمامًا بالغًا **للمبادئ الأساسية للماركسية**" (Althusser 1971: 227).

ويرى ألتوسير أنه "للإجابة على معظم الأسئلة، التي يفرضها علينا وجود الفن وطبيعته الخاصة، فإننا مجبرون على الإلمام بمعرفة (علمية) كافية بالعمليات التي ينتج عنها "التأثير الجمالي" للعمل الفني" (**ibid.** 225).

وفي الحقيقة، فإن ألتوسير يقوم هنا بتعميم النهج الذي تبناه لينين في مقالة عن تولستوي: "إن التناقضات في آراء تولستوي ليست تناقضات في تفكيره الشخصي، على وجه الدقة؛ فهي انعكاس للأوضاع والتأثيرات الاجتماعية للظروف التاريخية.. التي تحدد سيكلوجية مختلف الطبقات والشرائح الطبقية في المجتمع الروسي في هذا العصر" (**Lenin** 1968: Vol. 14,293)

وبطبيعة الحال، فإن هدف النشاط الفكري- من المنظور الماركسي- لا يقتصر على فهم العالم، بل يعمل على تغييره؛ ولهذا السبب، يهتم الماركسيون أيضًا بالتأثير العملي للفن، سواء كان محافظًا أم ثوريًا. وتاريخ النظرية الماركسية في الفن- كما لخصه توني بينيت، وهو ناقد ماركسي- يعكس هذين الهدفين (يتحدث بينيت عن الأدب، ولكن وصفه يمكن- على نحو مشروع- أن يمتد ليشمل الفن عامةً): "في سياق الخريطة التفصيلية التي وضعها ماركس للبنية التحتية والبنية الفوقية، فإن هناك محاولة دؤوبة لتفسير شكل ومضمون النصوص الأدبية بإرجاعها للعلاقات الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية التي حدثت فيها. وقد سعى نقاد ماركسيون لحساب التأثيرات السياسية التي قد تُعزي للأعمال الأدبية، والحكم- بناءً عليه- على مختلف أنواع الممارسات الأدبية" (**Bennett** 1979: 104).

ويرصد بينيت اهتمامًا ثالثًا لعلم الجمال الماركسي، سنعود إليه فيما بعد. أما الاهتمامات التي يرصدها هنا، فهي الاهتمام بالسياق الاجتماعي

للفن، والاهتمام بتأثيراته السياسية، وهو ما أدى إلى نظرية في الفن تقع بين الأيديولوجية- من جانب- والعلم- من جانب آخر. والأيديولوجية والعلم هنا مصطلحان مستمدان من النظرية الاجتماعية الماركسية. ووفقًا لهما، فإن العلم هو الإدراك الحقيقي وفهم الواقع، فيما الأيديولوجية هي مجموعة من الأفكار الزائفة والمشوهة، التي يتمثل فيها الواقع، من جانب أولئك الذي يتميزون بأن لهم مصلحة في مقاومة التغيير. وبالتالي، فالقول بأن الفن يقع في منتصف الطريق بينهما يعني أنه ذو طبيعة مزدوجة. فمِن ناحية، نجد في الفن انعكاسًا للعالم، لكنه ليس حقيقيًا، بل كما يتصوره الناس. فالفن يعبر- إلى حدٍّ ما- عن الإدراكات المحددة تاريخيًّا لكل مجتمع ولكل فترة. وإلى هذا الحد، فإن الفن أيديولوجي لأنه يخفي الواقع. ومن ناحية أخرى، فإن الفن يعتَرَف به كفن، أي أنه يُفهم بأنه ناتج عن الخيال وليس بحثًا علميًّا؛ ولأنه يُفهم على هذا النحو، فيمكنه أن يكشف أيضًا لا واقعية العالم الأيديولوجي، وأن يكشف أنها تتألف من أفكار وصور. وبهذه الطريقة، يقترب الفن من العلم، لأنه يعرفنا- إلى حدٍّ ما- بعالم الرأسمالية، فيزيد فهمنا للواقع. ويعبر ألتوسير عن هذا المفهوم الماركسي للفن على أنه مزيج من الأيديولوجي والعلمي، عندما يقول "يجعلنا نرى ونشعر وندرك شيئًا يشير للواقع" (**Althusser 1971 : 222**).

ففي الفن الثوري، يكون عنصر الإشارة إلى الواقع واضحًا. فالفن- بوصفه أداة للتغيير الاجتماعي الجذري- يكشف جانبًا من الواقع يهز الوعي الأيديولوجي الزائف للمشاهد. أما الفن غير الثوري- الذي يشمل في رأي معظم الماركسيين كل أشكال النسخ للطبيعة- فيترك الصور الأيديولوجية على حالها، ولا يقترب منها. ويلعب بذلك دوره في الإبقاء

على الوضع القائم. ويرى كثير من الماركسيين أن عنصر التلميح أو الإشارة يغيب- في الفن البرجوازي- عن كل من الفنان والمشاهد، وبالتالين يتعرض المشاهد للخداع. كما أن النقاد يتعرضون للخداع بالمثل، لا سيما النقاد الجدد في الخمسينيات من القرن العشرين، الذي افترضوا أن أبحاثهم هي ما يسميه الناقد الأدبي الماركسي تيري إيجلتون الأبحاث "البريئة"، أي التي لا تكون لها مواقف أو اهتمامات اجتماعية أو سياسية مسبقة. فمثل هؤلاء النقاد يفهمون الأعمال كما هي، بمعناها الحرفي، ويتصورون أنهم يعلقون بحيادية على ما يجدونه فيها. وقول "ما يجدونه" يفترض استحالة الحياد، فلا يمكن لأحد أن يتخذ موقفًا حُرًّا تمامًا، يعلو على انتماءاته الاجتماعية، ويبتعد عنها.

هذا الفهم للفن هو الفهم الماركسي المعهود. ومن أمثلته أعمال الكاتب المجرى جورج لوكاش، وهي أعمال كان لها أثر كبير على علم الجمال الماركسي. وقد استخدم لوكاش تفرقة قيمية بين السرد والوصف. ويقول لوكاش إن "الشاعر الملحمي الحقيقي لا يصف لنا الأشياء، بل يعبر عن وظيفتها في شبكة المصائر البشرية"، حيث تكون "نقطة الضعف الأيديولوجية الحاسمة للكتاب الذين يتبنون المنهج الوصفي هي موقفهم السلبي المستسلم" (**Lukacs** 1970: 146). وما يقصده هو أن الشعراء الحقيقيين يلعبون دورًا في النضال الاجتماعي، أما أولئك الذين يقتصرون على الوصف، فيتحالفون- في الواقع- مع القوى التي تمارس الاضطهاد.

وتعزو النظرية الماركسية لهذا الفهم أهمية فكرية وعملية. وبالمقارنة بالعلم، فهو شكل قاصر من الفهم، لكنه الفهم الذي يخدم إما في الحفاظ على استقرار نظام سياسي، أو العمل على زعزعته. والحكم على مدى

دقة وجهة النظر هذه في الفن يرتبط ويرتكز بوضوح على مدى صحة النظرية الماركسية في التاريخ والمجتمع التي تشكل جزءًا منها. وقد يعتقد البعض- نتيجةً لذلك- أن بإمكاننا مناقشة النظرية الماركسية في الفن وحدها إذا ما ناقشنا الماركسية في عمومها. وحيث أن ذلك سيشمل عددًا كبيرًا من الموضوعات المهمة في السياسة والتاريخ والفلسفة، فإن تقييم النظرية الماركسية في الفن من شأنه أن يكون عملاً صعبًا للغاية. ولحسن الحظ، وبما يتلاءم مع ما نهدف إليه حاليًا، فبإمكاننا أن نتجاهل هذه القضايا واسعة النطاق. فصدق النظرية الماركسية عن المادية التاريخية هو شرط ضروري لصدق النظريات الماركسية في الفن، ولكنه ليس شرطًا كافيًا لأن نقول إنه لو كانت النظرية الاجتماعية الماركسية صحيحة فيستلزم أن تكون النظرية الماركسية في الفن خاطئة.

ولكن، حتى لو كانت النظرية الماركسية صحيحةً، فإن تطبيقها في الفن قد يكون خاطئًا. بعبارة أخرى، فبإمكاننا أن ندرس مدى صحة النظرية الماركسية في الفن على نحو مستقل عن النظرية الماركسية ككل.

وحين نقوم بذلك- حتى لو فكرنا في الماركسية انطلاقًا من مفاهيمها- فإن النهج الماركسي في الفن يواجه مشكلة مهمة، وهي المشكلة التي يمكن أن نلخصها في السؤال التالي: عمَّ تدور النظرية الماركسية في الفن؟ لابد لنا أن نذكِّر بأن البديل الماركسي لعلم الجمال الفلسفي قد نشأ بسبب رفض النزعة الجوهرية التاريخية Historical Essentialism التي اتصف بها علم الجمال الكانطي. فقد وجدت الماركسية- في هذا الصدد- نفس الخطأ الذي وجده ماركس في نظرية هيجل في الدولة. فالفن- مثله في ذلك مثل الدولة- هو "أحد الاتجاهات المجردة لغاية لا تنضج في الواقع إلى واقع اجتماعي

حقيقي" (Marx 1970: 40). ولكن عند الحديث بالتفصيل عن وجهات نظرهم، فإن فكرة عن شيءٍ ما يُدعى الفن (وكذلك عدة مفاهيم مجردة مرتبطة به) تُستخدم من قِبل كل من ألتوسير ولوكاش وبينيت وغيرهم من الماركسيين مع ذلك. والواقع أن الإشارة للفن ليست أقل تكرارًا في كتابات المنظرين الماركسيين عنها في كتابات أنصار علم الجمال الفلسفي. كما أن ذلك ليس مما يبعث على الدهشة، لأنه من الصعب أن تتبين كيف يمكن أن يتم الحديث بالتفصيل عن مثل هذه النظرية دون الاعتماد على مفهوم مجرد عن الفن. وفضلاً عن ذلك، فمن الواضح- من الأمثلة التي يستخدمها الماركسيون- أنهم يتبنون نفس التفرقة بالتحديد بين الفن واللا فن، التي تدعي جانيت وولف أن البحث الاجتماعي نسفها من أساسها.

ووفقًا لما ذكره بينيت، فإن الاستخدام المستمر لهذا التصور المجرد "الفن" يرجع إلى أن الماركسية- بالإضافة للهدفين اللذين ذكرهما في الفقرة التي اقتطفناها من قبل- لديها هدف ثالث لا يتوافق معهما. "فباستثناء أعمال بريخت، فإن كل مرحلة رئيسية- في تطور النقد الماركسي- كان لها مشروعها في علم الجمال. فقد سعى لأن يبني نظرية عن الطبيعة النوعية للموضوعات الجمالية.. والواقع أنه لو كان ثمة خيط يجمع تاريخ النقد الماركسي، فهو السعي لأن يوفق بين.. مجموعتين من الاهتمامات، الاهتمام بأن يكون متسقا مع المقدمات المنطقية للنظرية التاريخية والمادية للماركسية، ومع دوافعها السياسية، والاهتمام- من ناحية أخرى- بما ورثته من علم الجمال البرجوازي (Bennett 1979: 104).

ويرى بينيت- وهو على حق في ذلك، من وجهة نظري- أن هذين العنصرين، في النقد الماركسي، لا يمكن التوفيق بينهما. "إن الموروث من

الجهاز المفاهيمي، الذي يترافق مع اهتمامات علم الجمال، يشكل العقبة الرئيسية في طريق تطوير نهج مادي تاريخي منسجم" **(ibid.)**. وبقية كتاب بينيت محاولة لتطوير مثل هذا النهج. والنتيجة النهائية لجهوده العظيمة- في هذا الاتجاه- تزيد من فهمنا للموضوع. والنتيجة التي توصل إليها بينيت، والأكثر انسجامًا مع الماركسية، هي اختفاء الفن؛ فطالما أن فكرة عمل ما هي إحدى مقولات علم الجمال، فلن يكون بوسع الماركسية أن تتمسك دائمًا بأن الأعمال الفنية تعكس أو تكشف أو تعمل على بقاء الواقع الاجتماعي أو تقوضه.

"فالنقد الماركسي بالأحرى يعكف- من خلال التدخل النقدي والفعال- على النصوص المعنية، لجعلها تكشف أو تستبعد الأشكال الأيديولوجية المهيمنة التي تشير إليها. والدلالة الأيديولوجية، التي يقال بهذه الطريقة أنها تتضمنها، ليست طبيعيةً بالنسبة لها؛ بل هي دلالة تُضفَى عليها من خلال ما يقوم به النقد الماركسي من عمل" **(Bennett** 1979: 156**)**.

إن مثل هذا الحديث ليس سهل الفهم، وما يقصده بينيت هو أن يقول إنه لو كانت أهمية الأعمال الفنية ودلالتها الحقيقية هي وظيفتها الاجتماعية، فإن ذلك لا يظهر للعيان من خلال دراسة محتواها الداخلي، بل من خلال تحليل ماركسي لمكانة الفن في ثقافة معينة. وربما يكون محقًّا في تفكيره بأن هذا هو الاستنتاج الحتمي للسعي الدؤوب للتخلي عن تجريدات علم الجمال الفلسفي. ولكن، إذا كان الأمر على هذا النحو، فإن الثمن المدفوع يكون باهظًا للغاية. وليس الثمن باهظًا لأن مفهوم العمل الفني ينبغي التخلي عنه، بل لأن العمل من جانب النقد الماركسي برمته، وهدف ذلك النقد، قد يكون أي شيءٍ أيًّا كان. فالنقاد الماركسيون

قد يكونون على استعداد، وربما أكثر شعورًا بالرضا، لأن يبدعوا مادتهم اعتمادًا على أي شيء قد ينتجه أؤلئك الذين يُطلق عليهم اسم الفنانين.

وتتضح هذه النتيجة المفاجئة حين نقترب من نهاية كتاب بينيت. ففي هذا الموضع، يشير باستحسان لكتاب لرينيه باليبار، يقول فيه "لقد تم في النهاية تحديد الثغرة النظرية الحاسمة". ويقدم باليبار نصين لفقرة بعينها من رواية جورج صاند "بحيرة الشيطان"، أحدهما من النسخة المنشورة عام 1914 للاستخدام في المدارس، والثاني من نسخة من طبعة 1962. وهناك اختلاف شاسع بين النصين. ولكن نظرًا لأن ما يهم الناقد الماركسي هو الكيفية التي يختلفان بها في وظيفتهما الاجتماعية، وتأثيرهما الاجتماعي، وفقًا لما يقوله بينيت، فليس أيٌّ من النصين هو النص الأصلي أو الحقيقي. فلو كان ذلك صحيحًا، فنحن مجبرون على استنتاج أن ما كتبته صاند- من وجهة نظر النقد الماركسي- سواء كتبت أي شيء أم لا، ليس بالشئ المهم. فالنص ليس ما يعنيه فحسب، بل ما يقوله النقد الماركسي أيًا كان.

ويشعر بينيت بالسعادة لقبول هذه النتيجة، وربما يتطلب منه اتساق الموقف ذلك. ولكن المسألة التي يتعين أن نثيرها هنا هي أنه لا توجد أية صلة بين نسخته المتسقة من النقد الماركسي وبين أية ظاهرة مما يطلق عليه اسم الفن، مهما كان مفهوم الفن الذي نستخدمه فضفاضًا. ونتيجة لذلك، فليس لدينا مبرر لأن نعتبر النسخة التي يعتمدها بينيت للنقد الماركسي ممارسةً لأية نظرية في الفن. فطالما أن الفن تجريد زائف، يتعين التخلي عنه، فلا يمكن أن تكون هناك نظرية عنه، سواء أكانت نظرية ماركسية أم غير ماركسية. فالماركسية- إذا ما دفعناها لنتيجتها المنطقية- لا تعني أنها وسيلة مختلفة، أو أفضل، للقيام بما قام به علم الجمال الفلسفي

على نحو سيء، بل تخلٍّ تام عن هذا المشروع برمته. ويخلص بينيت إلى القول بأنه "لا وجود لمثل هذه الأعمال أو النصوص التي توجد على نحو مستقل عن الوظائف التي تخدمها" (p. 157). ولو كان الأمر كذلك، فإن نظرية الفن ينبغي أن يحل محلها تحليل للمجتمع.

ليست هذه هي النتيجة التي أعرب الكثير من المنظرين الماركسيين عن موافقتهم عليها. ومن المهم الإشارة إلى أنها النتيجة التي استُخلصت من آراء التوسير ولوكاتش. ولدى عدد آخر من المنظرين الماركسيين مفاهيم عن الفن مختلفة عن ذلك إلى حدٍّ ما. وإذا قمنا بدراسة لهذه المفاهيم، فقد تكون هناك بعض الاختلاف في النتائج التي نصل إليها. وعلى سبيل المثال، فإن تيري إيجلتون- أحد أفضل المنظِّرين الماركسيين في مجال الأدب- يرى أن النصوص لا تعكس أو تعبر عن مفاهيم أيديولوجية عن الواقع الاجتماعي، بل هي ذاتها نتاجٌ للواقع. وبناءً عليه، فإن مهمة النقد: "هي أن يوضح النصوص التي لا يمكنها أن توضح نفسها، وأن يبين الظروف التي أُبدعت فيها (المتضمنه فيها) والتي لا تنطق بها.. ولكي ينجز هذا يتعين على النقد أن يبتعد عن تاريخه الأيديولوجي السابق، وأن يضع نفسه خارج النص على أرض المعرفة العلمية البديلة" (**Eagleton 1978: 43**).

وليس سهلاً أن نفهم تمامًا ما يقصده إيجلتون بذلك، ولكن إذا كان الهدف السليم للنقد هو ما يسكت عنه بالضرورة النص، وإذا كان يتعين على النقد أن يقف خارج النص، فهو ما يبدو إمكانية واضحة لاختفاء الفن أيضًا. وأحد الردود على ذلك يكمن في تفسير ما يقوم به إيجلتون على أنه ليس قضية تتعلق بتجاهل النص، بل- إذا صح القول- قراءته على نفس النحو الذي ربما تقوم به العلوم الطبيعية، حين تتجاوز المعطيات

التجريبية، وتضع نظرية لتفسير هذه المعطيات؛ أو على النحو الذي يقدم فيه علم الأنثروبولوجيا تفسيرًا للأساطير والطقوس يتجاوز مستوى الملاحظة المجرد. ورغم أن كلا التشبهين لا يتسمان بالدقة، فإن أسلوب طرحهما يلفت الانتباه لأوجه شبه بين نهج إيجلتون في الفكر وبعض المفاهيم البنيوية الأكثر عمومية. وإذا قبلنا- حاليًا- بأن الماركسية المتسقة لا تعني الاقتصار على مراجعة علم الجمال، بل نهاية علم الجمال، فلننتقل الآن لدراسة النهج البنيوي الذي يرتبط بها.

ليفي شتراوس والبنيوية:

ظهرت البنيوية في البداية في مجال علم اللغة. وصحيحٌ أن نقول إن دور اللغة- في الفكر والفهم الإنساني- يحتل أهمية مركزية. وفضلاً عن ذلك فإن توسيع نطاق دور اللغة ليشمل الفن- في عمومه- يخلق مفهومًا عن الموسيقى والرسم والعمارة وغيرها يستخدم مفاهيم لغوية عدة، باعتبارها أنساقًا من العلامات والرموز، الشبيهة- إلى حدٍّ ما- باللغة العادية. وفي مجال علوم اللغة، كان رائد البنيوية هو عالم اللغة السويسري فرديناند دو سوسير، الذي وضع التفرقة المشهورة الآن بين الكلام واللغة، بين المنطوق والنظام غير المنطوق وغير المسموع للغة، الذي يحدد بنية ودلالة المنطوق. فما نقوله يتخذ بنيته، ويعتمد في معناه، على النحو والمفردات، التي لم يتم التعبير عنهما في الكلام، والتي تكون- بصفة عامة- معروفةً

ضمنًا للمتكلم باللغة. ومهمة عالم اللغة- كما يراها دو سوسير- هي أن يتوصل إلى بنية اللغة، أو يستدل عليها، من خلال تحققها في الكلام.

وهناك سمتان لهذا الأسلوب في التفكير يجدر الإشارة إليهما. **أولاهما**، أن اللغة الخفية وراء الكلام الظاهر لا ينبغي فهمها على أنها شيء موجود في انفصال عن اللغة عند استعمالها. فعلى الرغم من أن اللغة الخفية قد يتم تمييزها عن المنطوقات العينية، فإنها لا تتبدى إلا في هذه المنطوقات ذاتها. ونحو اللغة العادية- على سبيل المثال- ليس متطابقًا مع المنطوقات النحوية ذاتها؛ ومع ذلك، فهو لا يتحقق إلا في الجمل الحقيقية المنطوقة. وعلى هذا النحو، فإن هذه التفرقة- التي تقع في قلب البنيوية- تَعِد بتحقيق أمر يسعى كل جهد فكري لتحقيقه، بمعني من المعاني، ألا وهو رصد الواقع والحقيقة الكامنة وراء المظهر، في الوقت الذي لا يلجأ فيه إلى أي كيانات غامضة أو ميتافيزيقية. وهو ما يفسر ما تتمتع به البنيوية من جاذبية في مجالات بينها اختلاف كبير، مثل علم الأنثروبولوجيا الاجتماعية وعلم اللغة.

والسمة **الثانية**، أن علم اللغة البنيوي يفتح الباب أمام إمكانية تقديم تفسير نظري، بمعني تقديم تفسير للغة من داخل الظاهرة اللغوية ذاتها، وضمن الطبيعة الداخلية للغة والفكر، دون اقتصار على مظاهرهما وتطورهما اللذين نلاحظهما في المكان والزمان. ويتم التعبير عن ذلك بأن البنيوية تسمح بالتفسير التزامني Synchronic، بلا اقتصار على التفسير التعاقبي Diachronic أو التاريخي. وبعبارة أخرى، فهي توفر لنا أسلوبًا لفهم المظاهر عبر نسق بنيوي حاضر فيها دائمًا، ولا يقتصر على عملية التطور التاريخي لها. ولهذا، بدا أن علم اللغة البنيوي قد وفر لنا مصدرًا

للتحرر النظري من مجرد تسجيل التغيرات التاريخية، الذي ميز الدراسات اللغوية حتى ذلك الحين.

وانطلاقًا من الجاذبية الفكرية التي تتمتع بها البنيوية، فليس غريبًا أن نجد الأفكار الأساسية للبنيوية اللغوية وقد امتدت لمجالات واسعة من البحث. ومن أبرز هذه المجالات علم الأنثروبولوجيا، كما طوره كلود ليڤي شتراوس. ويبدو أن شتراوس نفسه كان يعتقد أن استخدامه لأفكار من مجال علم اللغة هو مجرد توسيع لنطاقها، وليس نوعًا من التبني الخاص لها، حيث يقول: "نحن نعتقد أن علم الأنثروبولوجيا له حق أصيل في علم السميولوجي، الذي لم يعلن علم اللغة أنه حكر عليه" **(Levi-Strauss** 1978: 9-10). ومن الآثار المترتبة على هذا التوسيع لنطاق استخدام الأفكار- في علم اللغة- هو إضفاء صورة أكثر تجريدًا على هذه البنية، وهو ما يسمح بتطبيقه في أنساق أخرى غير اللغة. وفي رأيه، أن "حتى أبسط الأساليب الفنية المتبعة في أي مجتمع بدائي تتخذ طابع نسق يمكن تحليله في ضوء نسق أكثر عمومية" (**ibid**. p. 11).

ويعرف شتراوس الموضوع المناسب للتحليل البنيوي على النحو التالي: "نسق يتخذ بنية تلبي شرطين: أنه يمثل نظامًا يكشف عن تماسك داخلي، وأن هذا التماسك لا تصل إليه الملاحظة في نظام منعزل، بل يتجلى في دراسة التحولات التي يتم- من خلالها- التعرف على خصائص مماثلة في أنظمة مختلفة على نحو واضح" (**Levi-Strauss** 1978: 18).

وليس من العسير أن نتبين أن مثل هذه الشروط المجردة يمكن أن تنطبق عل الفن وصناعته. والواقع أن شتراوس نفسه كان من أول مَن أوجد هذه

الصلة في مجال الأنثروبولوجيا، حين لفت الانتباه إلى مؤلَّف عن الحكايات الخرافية كتبه المؤلف الروسي فلاديمير بروب. وقد أعرب بروب عن اعتقاده بأن بعض الوظائف، ومجالات العمل الثابتة، تجمع أنماط الشخصيات فيها، مثل شخصيات "الشرير" و"رب العائلة" و"المطلوب القبض عليه"، إلخ. ويمكن أن تجد ملامح مثل هذه الشخصيات في الأشخاص الموجودين في هذه الحكايات.

وهناك نهج أكثر تجريدًا وطموحًا تبناه الفيلسوف الفرنسي من أصل بلغاري تزفيتان تودوروف، الذي أوجد نوعًا من التوازي بين الأبنية النحوية والأبنية الأدبية؛ ومن ثم، فالشخصيات يُنظر إليها على أنها "أسماء"، وسماتها على أنها "صفات"، وأفعالها على أنها "أفعال"، تحكمها قواعد مثل القواعد النحوية التي تحدد تركيبات أجزاء الكلام.

وقد كان من أهم النتائج المترتبة على استخدام المناهج البنيوية- بالنسبة للأدب- هو خلق نظرة جديدة للأدب ذاته، تتمثل في أننا نجد فيه لا مجرد تجلٍّ لما وراءه من بنية، بل وعيًا أو وعيًا جزئيًّا ينعكس على البنية ذاتها. وإذا استخدمنا مصطلحات علم اللغة، وهو المجال الذي بدأ فيه هذا التطور، فإننا لا نجد في الأدب- خلافًا لأشكال الكتابة الأخرى- تفرقة واضحة بين الرمز اللغوي (الكلمات) وبين المدلول (الأشياء التي تشير إليها الكلمات). ففي المؤلفات الأدبية، يكون الرمز اللغوي هو نفسه المدلول. ونتيجة لهذا التطابق بينهما، فإن الكلمات لا تحيل القارئ إلى شيء خارج النص، بل تبقي الإشارة داخل النص ذاته. وهذه الوظيفة هي التي يهدف المصطلح اللغوي "الإبراز Foregrounding" أن يعبر عنها.

"إن وظيفة اللغة الشعرية تتلخص في أقصى إبراز للمنطوق.. فهي لا تُستخدم في خدمة توصيل معلومات، بل تهدف لإبراز فعل التعبير، فعل الكلام ذاته" (Jan Mukarovsky, 'Standard languagc and poctic languagc' quotcd in **Hawkes** 1977: 75)

وقد كان تأثير البنيوية- في التفكير حول الفن- أعظم ما يكون في نظرية الأدب، ولا ريب في أن ذلك يرجع إلى أن نشأتها كانت مرتبطة بالدراسات اللغوية. ولكننا لن نجد صعوبة كبيرة في تبين الكيفية التي يمكن أن تمتد بها للفنون الأخرى. فالشرطان اللذان وضعهما ليڤي شتراوس لوجود نظام، أو نسق بنيوي، لم يتضمنا إشارةً واضحة للغة؛ ويبدو من المنطقي تمامًا أن نفهم أشكال الفن على أنها- خلافًا للأدب- هي الأنظمة البنيوية التي يمكن تحليلها في إطار الثوابت والمتغيرات. والواقع أنه من الطبيعي والمعتاد تمامًا- بالنسبة للفنانين والنقد الفني- الحديث بهذه الطريقة.

وبهذا، يمكن أن نفهم لوحة باعتبارها إبرازًا للمرئي. ويتحدث المعماريون عادةً عمَّا يسمونه "المفردات" المعمارية. ومن الصعب الحديث عن الموسيقى دون الإشارة إلى بنيتها وتركيبها.

ومن السهل تمامًا أن نتبين إذن الكيفية التي يمكن بها للأساليب البنيوية في التفكير أن تساعد في فهم، لا الوظيفة الشعرية فحسب، بل فهم الفن على اتساعه. ووجهة النظر الناتجة عن ذلك لها صلات واضحةٌ بالماركسية، كما أقر بذلك الكثير من الكتاب. ولكن هناك اختلافًا حاسمًا بينهما. ففي النظريات البنيوية، تكون الانساق الدلالية والمفاهيمية- التي تنعكس في الفن عامة، وفي أغلب الأحوال- ثابتةً؛ أي أن الأبنية، من النوع الذي يصفه شتراوس، تمثل نحوًا مؤقتًا يتجلى في ثقافات تاريخية

معينة، وإن كانت عرضةً للتغيير في نهاية المطاف. أما بالنسبة للماركسية، ففي مقابل ذلك، فإن كل شيء في حالة تغير تاريخي، لا سيما الأبنية الاجتماعية والثقافية.

ديريدا والتفكيك:

للبنيوية- بطبيعة الحال- صعوباتٌ تواجهها. والواقع أنه من المحتمل أن نقول- كما تقول إديث كورتزويل، في كتابها "عصر البنيوية The Age of Structuralism 1980-" أن عصر البنيوية قد انتهى. والسبب في أفولها ربما يكون راجعًا لما يمكن أن يُسمى الموضات الفكرية، كما أنه راجع للمشاكل الفكرية. ومما يساعدنا في عرضنا هذا أن نقدم عرضًا لبعض المشاكل الفكرية التي واجهت البنيوية.

وأول الصعوبات- وإلى حدٍّ ما الأقل لفتًا للأنظار- أن أحدًا من لم ينجح في التوصل بالفعل إلى بنية مقنعة من البديهيات والقواعد التي تحكم التحولات. فنسق ليڤي شتراوس العام عن الثنائيات المتعارضة- (الضوء والظلام، والخير والشر، إلخ)- بعد أن بدأ بداية مبشرة- اصطدم بعدد لا حصر له من الصعوبات التي لا يمكن حلها، إلا بالتراجع عنه إلى درجة من التعقيد تحرمه من قوته النظرية. وقد كشف ليڤي شتراوس- على الرغم من احترامه للعمل الريادي لبروب، في كتابه عن "الحكايات الخرافية"- عن عجزه عن معالجة نفس الموضوع. وباختصار، لم يكشف لنا المنظرون

البنيويون- في أي من أعمالهم المتنوعة والكثيرة- عن شيء مثل "نحو" الأبنية الذي تحدثوا عنه.

ثانيا، أنه سوف يتضح- حتي من العرض المختصر الذي قدمناه- أن التحرك من علم اللغة البنيوي، عبر الأنثروبولوجيا، إلى نظرية بنيوية في الأدب وفي الفن في نهاية المطاف، أمر تكتنفه الكثير من الشكوك. فأن تتعامل مع الموسيقى- على سبيل المثال- على أنها يمكن مقارنتها باللغة العادية لهو أمر خاطئ، كما تبينا ذلك في الفصل الرابع. بل- حتى لو قبلنا بشرعية مثل هذا المد للنهج البنيوي للفن- فإن هذه النظرة من شأنها أن تواجه، بالتحديد، الصعوبات التي وجدنا أنها تواجه علم الجمال الفلسفي. أي أننا انتهى بنا المطاف إلى الحديث عن أشياء مثل وظيفة اللغة الشعرية، ودور الأدب، وهي ما يبدو أنها تواجه اعتراضات من العلوم الاجتماعية، مثلما يواجه التعريف الأفلاطوني للفن أو الشعر أو الأدب نفس الاعتراضات.

ولكن الصعوبة الثالثة، والأهم، هي أن النظريات- المنبثقة عن البنيوية- يبدو أنها تتناقض مع الفكر الذي نشأت عنه. وهذا هو نهج الاعتراض علي البنيوية الذي تبناه المنظِّر الفرنسي جاك ديريدا، الذي يُعد أكثر المفكرين تأثيرًا في فكر ما بعد البنيوية. وكتابات ديريدا كثيرةٌ وصعبة الفهم، كما أن الأكثر صعوبة هو التوصل إلى تعميمات حولها، والأصعب هو تقديم ملخص لأفكاره. وسأستفيض هنا في تقديم انتقاداته للبنيوية، كما تتضح من مقالتيه "القوة والدلالة" و"البنية والعلامة واللعب في العلوم الإنسانية"، وقد ظهرتا في مجموعة مقالاته بعنوان: **Writing and Difference** (Derrida 1990)

يرى ديريدا أن البنيوية قد نشأت عن "انقطاع" مهم في تاريخ الفكر الإنساني، وتعد انعكاسًا له؛ فهي قطيعة نهائية مع الأفلاطونية، من النوع الذي رصده البعض في علم الجمال الفلسفي. فالنظرة الأفلاطونية للغة تعتقد بأن الكلمات والعلامات بديلٌ عن الأشياء التي تشير إليها، وتعتقد ـ فضلاً عن ذلك ـ أن هذه الكلمات والعلامات أشياءٌ متعاليةٌ، هي المركز الثابت الذي تنبني عليه أبنية الفكر واللغة. ولكن الانقطاع الحاسم في تاريخ الفكر يتلخص في الاعتراف بأن: "البديل ليس بديلاً لأي شيءٍ كان موجودًا قبله، على نحو من الأنحاء. ومن ثم، فمن الضروري أن نبدأ التفكير بأنه لا يوجد مركز.. وأن (المركز) ليس موضعًا ثابتًا، بل وظيفة، هو نوع من اللاموضع، يلعب فيه عددٌ لا متناه من العلامات البديلة دوره. و تلك.. هي اللحظة التي يصبح فيها كل شيء خطابًا في غياب المركز والمنشأ" (**Derrida** 1990: 280).

فما يقوله ديريدا هنا هو أن معظم المنظرين كانوا يعتقدون أن اللغة الإنسانية والعالم الخارجي كيانان متميزان، تربطهما علاقة تناسب أو تماثل، فيما ترى البنيوية أن الحقيقة الكامنة ليست عالمًا ثابتًا، بل إن الحقيقة هي بنية الفكر واللغة ذاتها. وترتكز البنيوية بأكملها على هذا الاعتراف. ولكن، بالنسبة لديريدا، فإن أنصارها (في هذا المقال، يشير أساسًا إلى ليفي شتراوس والناقد الأدبي جان روسيه) لا يوصلون الفكرة الأساسية للبنيوية إلى نتيجتها المنطقية. ويقول "إن البنيوية تعيش على الاختلاف بين وعودها وممارساتها، وداخل إطاره" (**ibid.**, p. 27). فالبنيوية ترفض الوجود المستقل للأبنية التي ترتكز عليها. وإلى هذا الحد، فإنها تتعامل مع المنطوق على أنه أساسي، ولا مجال لأن يتشيأ أو يتعين في صور أفلاطونية. ومع

ذلك، فإنها بدلاً من الاعتراف بأن كل شيء يصبح خطابًا، سلسلةً من المنطوقات، والبنية نفسها مجاز، يواصل البنيويون التعامل مع البنية باعتبارها علامةً بالأسلوب الأفلاطوني، باعتباها كيانًا موجودًا تُبني على أساسه النظريات. وبهذه الطريقة، ورغم الادعاءات والمظاهر بأنها البديل الجذري للفلسفة الغربية، فإن البنيوية الحديثة رافدٌ لأكثر التيارات تقليديةً في الفلسفة الغربية، التي تسود من أفلاطون حتى هوسرل **(ibid.)**.

فطالما لم يتم الاعتراف بالمعنى المجازي للبنية، بصفته هذه.. فإن المرء يكون عرضةً لخطر الانزلاق دون أن يلحظ- على نحوٍ ما- ما هو مؤثر في الخلط بين المعنى والنموذج. ويخاطر بأن يهتم بالمجاز ذاته على حساب اللعب الذي يجري داخله"(**ibid.**: 16).

وفكرة "اللعب" هذه مهمةٌ لدى ديريدا، ولكن قبل أن نقوم بمزيد من البحث فيها، ينبغي أن نشير إلى أن ديريدا يعترف بالصعوبة التامة للتعرف- بشكل كامل- على نتائج "الانقطاع". فللتعبير أو الإشارة لتخلينا عن السبل التقليدية في التفكير، يقتضي ذلك منا استخدام لغة موروثة، والمخاطرة بالتالي بأن نصبح أسرى لها من جديد. ويعتقد دريدا أن هذا ما حدث للبنيويين، وللنقاد الفنين والأدبيين الذي اتبعوا المناهج البنيوية.

"إن البنية، إطار البناء، الارتباط الشكلي، تصبح- في الواقع، ورغم النوايا النظرية- الهم الوحيد للناقد.. لم تعد منهجًا في عالم المعرفة ordo cognoscendi، ولم تعد علاقةً في عالم الوجود ordo essendi، بل وجودًا للعمل ذاته" (**ibid**.: 15).

ويرى البعض أن هذه الصعوبة من صنع ديريدا، وأن من الصعب التغلب عليها، لأنه يطلب من البنيويين- ومن الفلاسفة بصفة عامة- أن يتحدثوا بلغة جديدة تمامًا، فيما لا يمكن أن يوجد شيء كهذا. فنحن لا يمكننا أن نخترع لغة جديدة من خلال ترجمة المفاهيم والمصطلحات التي نستخدمها بالفعل. وهناك تفسير أقل تناقضًا، هو أن ديريدا لا يطلب أن نستخدم لغة جديدة تمامًا، بل إن ما يطلبه فحسب هو أن نستخدم اللغة بطريقة مختلفة، وأن نكون على علم بما تقوله ووعي بأوجه قصورها. وبعبارة أخرى، فثمة مخرج من "شرك" اللغة، إذا ما توقفنا عن السعي إلى اختراع بدائل للنظريات القديمة، وفهمناها- بدلاً من ذلك- بطريقة مختلفة.

"ما أود التأكيد عليه ببساطة هو أن تخطي الفلسفة لا يكون بقلب صفحة الفلسفة.. بل بمواصلة قراءتها بطريقة معينة" (**ibid.**: 288).

والطريقة البديلة للقراءة تتناقض مع الطريقة القديمة في التفكير، التي انزلقت إليها البنيوية. وفي هذا الصدد، فإن مفهوم "اللعب" يصبح مهمًّا: "هناك إذن تفسيراتٌ للتفسير وللبنية وللعلامة وللعب. أحدهم يسعى لفك الشفرة، يحلم بحل شفرة الحقيقة، أو الأصل، الذي يراوغ اللعب.. والآخر لم يعد يتجه إلى الأصل، ويؤكد اللعب، ويسعى لأن يتخطى الإنسان والإنسانية" (**ibid.**: 292).

فعندما يواجهنا نص أو عمل أو أسطورة أو قصة، فلن يكون في وسعنا إذن أن نأمل في أن نرصد فيه شيئًا، هو ما يحدد لنا التفسير الصحيح له. فكل ما يمكننا هو أن "نلعب" عليه فحسب، وتتلخص الكثير من الأعمال- التي قام بها دريدا في وقت لاحق- في "اللعب" بهذه الطريقة، وكذلك الحال

بالنسبة لأعمال النقاد الذين يستلهمون أفكاره. وهو يعتقد أن مثل هذه الإمكانية يمكن ألا تلقى ترحيبًا. وبمجرد أن نفقد كل إمكانية لوجود ذلك المركز المحدد للفكر أو المنشأ، قد نميل إلى الجانب الحزين والسلبي والحنين للماضي والشعور بالذنب، على غرار ما فعل روسو؛ أو قد نجد- بدلاً من ذلك- سببًا "للتأكيد المرح للعب بالعالم، وببراءة الصيرورة، وتأكيد عالم من العلامات بلا خطأ أو صحة، ودون أصل، يتم عرضه لكي يفسَّر على نحو فعال" (ibid.: 292).

وقد استُقبل مفهوم ديريدا عن التفسير الحر بحماس شديد، من جانب بعض الدارسين للأدب، ولا سيما الناقدين الأمريكيين هيليس ميلر وبول دو مان؛ على الرغم من أن نفس التفسير الحر يمكن بسهولة أن يطبق على اللوحات والأعمال الدرامية والموسيقى. وقد عُرف مثل هذا النوع من التفسير باسم "التفكيك"، أي التفكيك المنهجي للأبنية "المفروضة". ويبدو أن النقد الأدبي من هذا النوع- الذي يستلهم ديريدا- يستثمر أفكارًا تنبع من عدة مصادر مختلفة، وإن كانت معاصرة. وعلى سبيل المثال، فإن تفرقة ديريدا بين نوعين من التفسير تشبه إلى حدٍّ كبير تفرقة رولان بارت بين النصوص القرائية Readerly texts والنصوص الكتابية Writerly texts. ففي النوع الأول، من المتوقع أن يكون القارئ سلبيًّا، وأن يكون متلقيًا لقراءة النص، ومن ثم يستوعب وجهة نظر تقليدية عن العالم. وفي النوع الآخر، يعترف القارئ والنص ذاته (لأن الأمر ليس مجرد قصد، بل أسلوبًا في كتابة النص) بأن النص طيعٌ أو حمال أوجه، ويتضمن- ضمن عملية الإبداع للعمل الفني- تفسير القارئ. ويبدو أن بارت يعتقد أن أقصى ما نأمل في أن نصل إليه- في النصوص القرائية- هو المتعة، فيما يمكننا أن

نتوقع- من النصوص الكتابية، التي تستدعي مشاركتنا الفعالة- ما هو أعمق في الإمتاع والبهجة Jouissance، وهو المصطلح الذي نشره المنظّر الماركسي ما بعد البنيوي جاك لاكان، وهو أشبه بمصطلح ديريدا المناظر له "التأكيد المبهج للعب".

والمسألة التي يتعين التأكيد عليها، في فكر هذين المفكرين، هو أن الفهم السليم للبنيوية يفضي بنا إلى التحرر من فكرة البنية ذاتها. ويؤدي ذلك إلى نوع من الحرية، حرية "القراءات" المتعددة إلى ما لا نهاية. وتتأتى هذه القراءات من العمل المدروس ذاته، من خلال عدة أساليب مختلفة. والكثير من كتابات ديريدا الأخيرة عبارة عن كتابات يتبع فيه مثل هذا النهج من القراءات (وكذلك الحال بالنسبة لأعمال هيليس وميلر). فالفكرة التي يتعين التخلي عنها هي وجود معنى صحيح أو فطري أو طبيعي، ولابد للتفسير من الاعتراف بأنه يتحرك في عالم بلا أخطاء أو حقائق، وبلا منشأ.

ولكن إذا كان التحرر من فكرة البنية يسير على هذا النحو، فإن أي تفسير لن يكون مخطئًا (وهذا هو أحد الأسباب في أن الفيلسوف الألماني الكبير هابرماس يعتقد أن فكر ديريدا فكر لا عقلاني). وفضلا عن ذلك، فلن تلزمنا أية تفرقة ولا أي تمييز، فالتفرقة بين الفن واللافن، والتمييز بين ما له قيمة جماليًا وما ليس له قيمة من الناحية الجمالية، لن يلزمنا أيضا. ويبدو أن ديريدا يعترف بهذه النتيجة، ويقبل بها، عندما يقول- ردًا على اعتراض يتوقع أن يوجهه الناقد جان روسيه- قائلاً: "ألا يخاطر المرء- بهذه الطريقة- بالمطابقة بين العمل الفني والكتابة الأصلية عمومًا؟ ألا يغامر بالتخلي عن مفهوم الفن، وعن قيمة الجمال، اللذين يميزان الأدب في

الوقت الراهن، عن الأشكال الأخرى من الكتابة؟ ولكن ربما يتحرر الجمال- على العكس من ذلك- عندما نُبعد خصوصية الجمال عن القيم الجمالية؟ وهل هناك خصوصيةٌ للجمال، وهل يزداد الجمال نتيجةً لهذا الجهد؟ (ibid.: 13).

من الواضح- إلى حدٍّ كبير- أن الاجابة التي يتوقعها ديريدا، من هذه الأسئلة الرنانة، هي أنه لا يوجد شيء يُسمى مفهوم الجمال في علم الجمال، وأننا- إذا تبينا ذلك- فإننا نكون أحرارًا في اكتشاف الجمال في أي شيء، أو في أي مكان، لا في تلك الأشياء المصطلح على أنها "أعمال فنية". ولكننا ربما يكون لدينا مبررٌ معقول للتساؤل حول تكلفة القبول بمثل هذه الطريقة في التفكير. فهي- مثلما هو الحال بالنسبة للماركسية المتسقة- تدفعنا للتخلي عن نظرية الفن برمتها. والواقع أن الامر الأسوأ من ذلك هو أن الماركسية- على أقل تقدير- تشير لنا إلى نمط بديل في الدراسة، وهو المنهج التاريخي الاجتماعي، في حين أن الأمر- بالنسبة لديريدا- هو أن دراسة أي شيء، أو كل شيء، أمر جائز. وبناءً عليه، فيمكن للناقد الأدبي أن يختار تفسير جدول مواعيد قطارات السكك الحديدية، أو أن يختار الناقد الفني دراسة طريقة لف وتعبئة الهامبرجر، لأنه ما من شيء يحدد مدى ملاءمة شيء، أو عدم ملاءمته، لأن يكون موضوعًا للدراسة. وكل ما يتعين أن نسأل عنه هو إن كان "التأكيد المبهج"- في نسق العلامات- ممكنًا أم لا، وإن كانت نتيجة الدراسة هي "المتعة الأكثر عمقا".

وكما هو الحال بالنسبة للماركسية، فإن ديريدا وبارت وأولئك الذين يفكرون بهذه الطريقة، يمكنهم أن يقبلوا- دون تناقض- بهذه النتيجة، ويعتبروها اعترافًا أمينًا بالوضع المتحرر والخالي من القيود تمامًا، الذي يجد

الناقد نفسه فيه. ولكن هناك نقطتين- على الأقل- يتعين الحديث عنهما. **أولاهما**، أن أعمال التفكيكيين تتضمن قدرًا من التناقض بين الوعود والممارسات، وهو العيب الذي يرونه موجودًا في البنيوية. ورغم أنه من المستحيل تصنيف ديريدا ضمن الفلاسفة أو النقاد أو المنظرين الاجتماعيين لأنه يرفض- لأسباب نظرية- أن يعمل ضمن هذه التحديدات التقليدية، فهو- مع ذلك- يناقش، في أغلب الأحوال، أعمال الفلاسفة والنقاد والأنثروبولوجيين. فهو لا يناقش الشخبطة التي يقوم بها المقامرون في سباقات الخيل، أوالتعليمات المكتوبة على عبوات الأدوية (على الرغم من أن بارت يناقش الأعمال الأدبية بهذه الطريقة). وبعبارة أخرى، فإن هناك تحديدات تجري في إطار مجال "المكتوب بصفة عامة"، حتى لو كانت هذه التحديدات من أكثر التحديدات بُعدًا عن المألوف، وتعامَل بدرجة أكبر من المرونة عما هو متبع في دراسة الأدب.

أما **النقطة الثانية**، فهي أنه من الصعب تبين الكيفية التي يمكن بها تجنب ذلك على نحو مفهوم. والواقع أن هناك- فيما يبدو- قدرًا من الواقعية الأفلاطونية بين ثنايا فكر ديريدا ذاته؛ ولهذا السبب فلا فكاك منه. وعلى سبيل المثال، فيبدو من المدهش أنه يعبر عن وجهة نظره قائلاً إن أولئك النقاد- الذين يُصرون على البحث عن مركز أو منشأ- لا يعترفون في الواقع بشرطهم، وبأن نقدهم حُرٌّ حقًّا؛ ومن ثم، فإنهم يعيدون تقديم فكرة الواقع المستقل الذي يتم اختبار الفهم والتفسير قياسًا عليه.

ما وجه الخطأ تحديدًا في الحديث بهذه الطريقة؟ إن بعض أشكال طرح الفكرة الماركسية "الوعي الزائف" تصدق عليها كل الانتقادات التي تحدثنا عنها لعلم الجمال الفلسفي تقريبًا؛ النزعة الجوهرية، أو التعميم الذي لا

مسوغ له، أو الأفلاطونية، أو عدم الاعتراف بوجود أبنية مستقلة عن العقل ترتكز عليها أنساق الدلالات، وتحول البنية ذاتها إلى مركز أو منشأ؛ فالخطأ- في كلٍ من هذه الفلسفات يكمن في افتراض أن هناك "معطًى" يمكن أن يحدد لنا فهمنا، في حين أنه- بالنسبة للتفكيكي- فإن العقل المفسر حُر في أن "يلعب". ولكن هناك شكًا جديًا في إن كانت قوة دفع هذا النقد يمكن أن تستمر. وكما أشرت، فإن هناك قدرًا من الأفلاطونية يبدو أنه لا فكاك منه، إذا ما تحدثنا عن هذا الفرض على أنه خطأ، لأن الخطأ يشير إلى أن هذه الفلسفات تسيء عرض الكيفية التي توجد بها الأشياء في الواقع. ولكن، فلنفترض أن الميتافيزيقا التقليدية كانت على خطأ في هذا الصدد، فحتى لو كان الأمر على هذا النحو، فإن الدافع وراء التفكيك ورواده هو أن يحرروا التفسير النقدي من قيود ميتافيزيقية يتخيلونها، ومن ثم فيبدو أن هناك إمكانية مفتوحة أمام نهج آخر يستخدم مفهومًا مختلفا للقيود غير القيود الميتافيزيقية.

النظرية المعيارية في الفن:

لو كان لنا أن نتحدث عن أن ثمة شيئًا يُسمى نظرية في الفن، فلابد أن نكون قادرين على التمييز بين الفن واللا فن. ولنتفق على أن النظرية الأفلاطونية في الفن زائفة. فلا وجود لما يُسمى "صورة" جوهرية، أو فكرة كلية، تُسمى "فن"، تتحقق من خلال ما يُسمى أعمال الفن. وبناءً عليه، فالتمييز بين الفن واللافن ليس انعكاسًا لواقع مستقل عن تفكيرنا في

الفن، والتعبيران "فن- لا فن" ليسا بدائل أو علامات للدلالة على شيء موجود سلفًا قبلهما. ولكن، فلا يعني القبول بذلك أن ينطوي ذلك على ضرورة أن نكف عن القيام بالتمييز بينهما. وهو يعني فحسب أن بوسعنا أن نفسره على نحو معياري؛ بمعنى أن القيام بالتمييز بين الفن واللافن لا يشير إلى اكتشاف، بل توصية. والتفكير في نظرية الفن- بهذه الطريقة- ليس فحسب وسيلة لتفادي الانتقادات الحادة، التي وجهها وولف وايجلتون وتودوروف وديريدا وغيرهم، بل يحل كذلك التباسًا لاحظناه من قبل، يشمل الكثير من الكتابات في علم الجمال، وهو التباس معنى تعبير "عمل فني".

فهل تعبير "عمل فني" تعبيرٌ وصفي أم قيمي؟ إن الإجابة الوحيدة المقبولة- استنادًا إلى أسلوب استخدامه- هو أنه وصفي وقيمي. وعلى سبيل المثال، فعندما يشهد خبراء في محكمة- لصالح فنانين أو كتاب- بأن لوحةً أو روايةً ليست تصويرًا للعُري، بل عمل فني، فإنهم لا يعنون ببساطة القول ما هو هذا العمل، بل يقدمون حكمًا قيميًا أو معياريًا عليه. ولكن قوة شهادتهم- أيًا كانت تفاصيلها- تعني أن هناك قيمة أخرى للعمل غير العُري. ولكي تصف شيئًا- في مثل هذه الملابسات- بأنه عمل فني، لا يعني فحسب تصنيفه، بل أن تعفيه من تهمة. ومعظم التعريفات للفن- التي وضعت في إطار علم الجمال الفلسفي- تعامل الفن على أنه صنف غير محدد الملامح؛ ولكن ذلك يؤدي- عاجلاً أو آجلاً- إلى نوع من النزعة الجوهرية الأفلاطونية، أو إلى تعميم تجريبي، يرى كثير من النقاد- كما أوضحنا من قبل- أنه أمر غير مقبول. ولكن الحل ليس التخلي عن كل المساعي الرامية للتمييز بين الفن واللافن، كما فعل بعض النقاد، ولكن الابتعاد عن فكرة

أن الفن صنف مستقل غير محدد الملامح. ووجود نظرية في الفن تعلن أنها توصي بتفرقة بين الفن واللافن- في ضوء القيمة النسبية- من شأنها أن تتفادى معظم المشاكل التي سبق أن قمنا بعرضها.

ويمكننا أن نعرض الفكرة- باستخدام لغة ديريدا- فنقول إنه من الخطأ الاعتقاد بأن بإمكاننا أن نكتشف- في طبيعة الأشياء كما توجد- قواعد تفسيرية "تلعب" وفقًا لها. ولكن ذلك لا يعني أننا ليس بإمكاننا أن نبتكر قواعد "للعب"، وأن نمضى قُدمًا في التوصية بها، بهدف دراسة الفن. ومثل هذه القواعد ستكون- بطبيعة الحال- مجرد شروطٍ، ما لم تكن هناك أسس عقلانية للتوصية بقواعد أخرى غير هذه القواعد. ولكن ليس في أي من الانتقادات- التي تعرضنا لها بالدرس- ما يستبعد إمكانية وجود معايير للنقد يمكن التوصية بها، استنادًا لاعتباراتَ تتفق مع العقل. فكل ما يُستبعد هو وجود نوع من الواقعية الميتافيزيقية.

والتفكيك نفسه يمكن أن يكون له أساس عقلاني، بهذه الطريقة. فقد نوصي- على سبيل المثال- بقواعد من وضع رولان بارت، على أساس أنها تؤدي إلى قدر أعمق من المتعة. وبالتوازي مع ذلك، فإن هناك مثلاً أكثر سهولة عن اللعب، يمكن أن يجعل الفكرة أوضح. فعندما نفكر في لعبة الشطرنج، فهناك في الواقع معنى نكتشف فيه قواعد الشطرنج؛ ولكن مَن يفترض أن تلك القواعد قد وضعت مثلاً "في السماء"، فإنه يرتكب خطأ ميتافيزيقيا. وقوة الخطأ (أو هذا ما يزعمه النقاد) تكمن في أنه يؤدي إلى اعتبار القواعد غير قابلة للتغيير. ومن ناحية، فإن الاعتراف بأنها قابلة للتغيير (أو عرَضية، كما يقول عنها بعض الكتاب) لا يعني أن بإمكاننا أن نلعب الشطرنج بالطريقة التي نختارها. فأسس تغييرها ترتبط بتطوير اللعبة-

من وجهة نظر القيمة التي نستمدها من اللعب. فالقواعد ترسي معايير حول الكيفية التي ينبغي أن نلعب بها، وهذه المعايير يتعين تقييمها، وفقًا لفاعليتها في تحقيق القيم- والمتعة إحدى هذه القيم. ويمكن لقاعدة أن تزيد أو تنقص من الاستمتاع بلعبة، وهذه القدرة هي السبب الذي يمكن أن يكون في صالح العمل بها، أو عدم العمل بها.

وبالمثل، فإن التمييز بين الفن واللافن، أو الفن الزائف والفن- بمعناه الصحيح- لا يلزم أن نفكر فيه على أنه محاولة للكشف عن أي فرق ميتافيزيقي بينهما. وفى الوقت ذاته، فلا يعني ذلك أن التفرقة يمكن أن تطبق على نحو تعسفي بأية طريقة نختارها. فإذا كان هناك قدر مبالغ فيه لحرية التصرف، فإن الأمر سينتهي بنا لأن نكف عن القيام بأي نوع من التمييز. وما نحتاجه- بعد أن تم الكشف عن أوجه قصور النظريات الجوهرية والاجتماعية- هو الأسس التي يمكن على أساسها تحديد الفن الصحيح، أو الحقيقي، بطريقة أو بأخرى، أو- بعبارة أخرى- تحديد مواصفات معيارية له.

ويوحي ذلك بنهج بديل لعلم الجمال ونظرية الفن. نهج يهدف بوضوح- بدلاً من السعي للحياد الفلسفي أو الاجتماعي- لصياغة مفهوم عن طريق الاستدلال العقلي للفن بمعناه الصحيح، مفهوم يمكنه أن ينطبق في الحكم على الأشياء والأنشطة التي تنسب لنفسها وضع الفن. وبدلاً من السعي لتعريف الفن- في ضوء الصفات الضرورية والكافية- أو السعي لتحديد وظيفته الاجتماعية، نتبين القيم التي تتجسد في الموسيقى أو الرسم أو الشعر، وإلى أي مدى يكون لهذا الشكل من التجسيد قيمة.

وهذا النهج تجاه الفن ليس جديدًا. صحيح أن معظم الفلاسفة- في العصر الحديث- يتعاملون مع علم الجمال على أنه فرع من علم الوجود أو الأنطولوجيا وفلسفة العقل، وأن ذلك يرجع بالأساس إلى تأثير كانط. ولكن الكثير من التراث الإغريقي الأقدم عهدًا، الذي أسسه كل من أفلاطون وأرسطو، كان تقييميًا في طابعه أكثر من كونه ميتافيزيقي الطابع. وقد أوضح هذه النقطة مونرو بيردسلي، وهو واحد من أشهر فلاسفة الفن الأمريكيين قائلاً: "إن الاتجاه الغالب على فكر أفلاطون- بشأن الفن- إذا فهمناه بصورة مجملة هو اتجاه أخلاقي، بالمعنى العريض للكلمة.. ويؤكد على أن التقييم النهائي لأي عمل فني.. ينبغي أن يضع في الاعتبار جميع الغايات والقيم الأساسية للمجتمع ككل" (**Beardsley** 1975: 48-9).

والنهج المعياري لم يكن قاصرًا على الإغريق، فهو موجود- على سبيل المثال- لدى الفيلسوف الألماني ألكساندر باومجارتن في كتابه Rejections on Poetry الذي كتبه عام 1735، وهو العمل الذي وضع فيه مصطلح علم الجمال. فمعالجة باومجارتن للشعر فيه يصعب وصفها بأنها أخلاقية، حتى لو استخدمنا الكلمة بمعناها الواسع، بل هي تقييمية ضمنيًا، وإن لم يكن ذلك على نحو واضح.

فما يشغل باومجارتن ليس أن يكتشف ماهية الشعر، بل أن يرسي- مثلما فعل أرسطو ذلك قبله- المبادئ التي يقوم عليها الشعر الجيد. ويبدو أن نموذج المنطق هو النموذج الذي كان في ذهنه. فالصياغات المنطقية لا تبحث عن الجوهر الميتافيزيقي للفكر، بل ترسي القواعد اللازمة للفكر الصحيح. وبالمثل، فإن تأملات باومجارتن- التي قام بها بناء على قراءاته

لشعر الشاعر اللاتيني هوراس- كانت تهدف للتوصل لمفهوم الشعر الحقيقي، الشعر بمعناه الصحيح الذي يمكن- في ضوئه- الحكم على أية قصيدة تُعرض أمامنا للحكم عليها.

وقد تطورت الفلسفة المعيارية إلى مستوى أرقى وأعقد على يد هيجل الفيلسوف الألماني، الذي يشير إلى نظريته في الفن في نظرية المنطق على أنها "تحديد Determination". ويوضح لنا المؤرخ والكاتب البريطاني ستيفن بونجاي الفرق بين التعريف والتحديد: "التحديد ليس تعريفًا لأن التعريف يستبعد الأمثلة المحتملة بأن يرسم حدودًا فاصلة للموضوع المعرَّف من البداية. والتحديد نظرية، إطارٌ عام للتفسير يتعين عليه أن يثبت قدرته على التفسير من خلال تبايناتها وضرب الأمثلة عليها" (**Bungay 1987: 25**).

ونظرية هيجل في الفن تلتزم بهذا المفهوم. ولكنها- مثلها في ذلك مثل فلسفته إجمالاً- تتسم بالغموض إلى حدٍّ يتعذر معه فهمها أحيانًا. ويمكننا أن نقدم هنا ملخصًا مكثفًا لها لن يكون من السهل فهمه، ولكن يمكنه أن يشير إلى الطابع العام للنظرية. وليست نظرية هيجل تعميمًا مستمدًّا من دراسة أعمال الفن المعروفة، ولا تسعى حتى لاكتشاف ما هو أساسي في الموقف الجمالي. ولكن، عند تقديم وصف موسوعي للمعرفة والفهم، يخصص مكانًا لشيءٍ ما يُدعى الفن. ويقع الفن تقريبًا في موضع يتوسط الطريق بين الفهم العقلي وتجربة الحواس، وطابعه المميز- على هذا النحو- هو ما يسميه هيجل "التصوير الحسي للأفكار"، أو عرض الفكرة عن شيءٍ ما عن طريق الحواس. والتصوير الحسي للفكرة أمر يجعله الفن ممكنًا، من خلال قدرته على إيجاد تطابق بين صورة الشيء- (الفكرة) التي ندركها بالفكر- ومضمونه (مظهره) الذي ندركه بالحواس.

ويرجع هذا النهج في التفكير- في جزء كبير منه- إلى الطريقة التي عالج بها كانط الفن في كتابه النقدي الثالث، ولكنه لا يمثل وصفًا لتجربتنا اليومية. والواقع أن هيجل يبدأ بموضوعات المعرفة Vorstellungen أو الأشياء كما تتبدى لوعينا؛ ولكن هدف الفلسفة في مجملها- وليس علم الجمال عنده فحسب- هو إعادة بناء موضوعات المعرفة نقديًا من خلال الفكر. وانخرط هيجل في صياغة فلسفة "المطلق"، التي يمكن أن نقول عنها إنها الفهم الفلسفي الكامل لكل شيء، وهذا المطلق هو ما يحدد في النهاية الطابع المفاهيمي للفن. وما إن نفهم موقعه في المطلق، فيمكن لفكرة الفن أن تُستخدم لكي تنظم وتفسر تجربتنا المتعلقة بالفن. وهذه الخطوة- بالتحديد- هي الخطوة الأخيرة في الفلسفة، وفقًا لوجهة نظر هيجل، حيث أن تطبيق المثال على المنتجات الفعلية لهذا الفكر هو شأن الفنانين، ويتطلب حكمًا وليس مجرد تنظير فلسفي. ولكن كفاية أي نظرية فلسفية ينبغي أن تتم البرهنة عليها جزئيًا من خلال التفسيرات والتحديدات التي تسمح لنا بالقيام بها في علم الجمال. ويمضي هيجل في تطبيق فلسفته (وإن لم يكن ذلك على نحو كافٍ تمامًا) في دراسة العمارة والموسيقى والأدب.

وهذه الطريقة النقدية في التفكير حول الفن تستحق الكثير من الثناء، ولكن الصعوبة الرئيسية بالنسبة لهيجل- كما يتضح ذلك حتى من العرض الموجز الذي قدمناه- تكمن لا فيما يقوله عن الفن، بل في مشروعه الميتافيزيقي الطموح والغامض، الذي تشكل نظريته في الفن جزءاً منه. والمعروف عن فلسفة هيجل أنها صعبة الفهم، وينطبق ذلك على فلسفته في الفن أيضًا. وهناك نهج أيسر فهمًا، وإن كان من نفس النوع، لدى معاصره ومنافسه أرتور شوبنهاور.

وبالنسبة لشوبنهاور، فلا فرق بين الفن والفن الصحيح. فأعمال الفن الحقيقية يتعين فهمها على أن لها قيمة متميزة ضمن إطار الوعي الإنساني، وكل عمل يدعي أن له هذه المكانة، وتنحصر القضية فيما إن كان يحقق هذه القيمة أم لا. فأي عمل فني يطمح لأن يحقق شيئًا ما، والمهمة الوحيدة للتأمل الفلسفي هي أن يقرر على أي نحو ينبغي أن يكون الهدف الصحيح لهذا الطموح. وتفسير شوبنهاور للقيمة الفنية، وكيف تتحقق في مختلف أشكال الفن، تفسيرٌ معرفي النزعة إلى حدٍّ كبير. أي أن ما يتيحه الفن لنا هو أن نتبين ونفهم التجربة الإنسانية، وأن هذا ما يجعل للفن قيمة ودلالة. وقد تحدثنا عن النظرية المعرفية في الفن في الفصل الثالث، وربما يكون شوبنهاور أوضح مثال لفيلسوف كبير يقدم نظرية معيارية في الفن، تقوم على نهج يتوافق مع النزعة المعرفية في الفن.

وهناك مثال أوضح لذلك نجده عند كولنجوود في كتابه "مبادئ الفن"، حيث يكون الفن- بمعناه الصحيح- متميزًا منهجيًا عن الفن كحرفة، على سبيل المثال، أو الفن الهادف للتسلية، في ضوء القيمة الخاصة التي يجسدها. وكما تبينا في الفصل الثاني، فإن كولنجوود- خلافًا لشوبنهاور- تعبيري وليس معرفي النزعة. فهو يعتقد أن قيمة الفن تكمن في طبيعته كتعبير عن المشاعر، وليس في فهم الواقع. وأوضحت لنا دراستنا لهذه النسخة من النزعة التعبيرية أنها من السهل أن تخلي السبيل أمام نزعة معرفية من النمط الذي يتبناه شوبنهاور، ولكن سواء كان ذلك صحيحًا أم لا، فإن كلا من كولنجوود وشوبنهاور يعتقد أن المهمة الرئيسية لعلم الجمال هي أن يفسر قيمة الفن وأهميته.

ويمكننا أن نرصد نفس المطمح لدي الكثير من الكتاب المحدثين، حيث يقول لنا روجر سكروتون- وهو من أبرز فلاسفة الفن- أن الفلسفة تهدف إلى اكتشاف القيمة، وأن التفسير الفلسفي الوحيد الجدير بالاهتمام للخبرة الجمالية هو التفسير الذي يكشف أهميتها (**Scruton** 1979: 3)، كما أن مالكولم بد- وهو فيلسوف بريطاني آخر- يفتتح كتابه الذي صدر مؤخرًا بالقول بأن "المسألة المركزية في فلسفة الفن هي ما قيمة الفن؟ (1 :1995 **Budd**). فالفلسفة المعيارية في الفن إذن ليست بالجديدة، وليست خروجًا عن المألوف، بل فلسفة تقدم نهجًا نظريًّا مبشرًا في مجال الفنون؛ وهو نهج عُرضت على أساسه الفصول السابقة. وما يوضحه هذا الفصل هو أنه- على مستوى فلسفي- نهجٌ أكثر عمقًا، ويتمتع بمزايا ليست متوفرة في النهجين المنافسين له، النهج التقليدي، والنهج الاجتماعي.

خلاصة:

سعى علم الجمال الفلسفي- بصورة تقليدية- إلى صياغة تعريف للفن يسعى لأن يجعل الفن صنفًا مستقلاً غير محدد الملامح. ومثل هذا التعريف يكون متعسفًا. وفي محاولة لتفادي ذلك، يتم اللجوء إلى النزعة الجوهرية الأفلاطونية، أو إلى التعميم التجريبي. ولكن أيًا من وجهتي النظر هاتين لا يمكنها استيعاب السياق الاجتماعي للفن. والنظرية المؤسسة التي صاغها جورج ديكي تسعى لتعريف الفن في إطار عالم الفن الاجتماعي ولكنها تفشل في ذلك لأنها تؤدي إلى نهج اجتماعي اكثر تطرفا والخطر في هذا النهج هو سواء تمثل ذلك في اشكاله الماركسية أو البنيوية أو ما بعد البنيوية أن التمير بين الفن واللافن يتلاشى ومن ثم لا يبقى هناك موضوع لوضع نظرية حوله.

ويمكننا أن نتفادى هاتين الفئتين من الصعوبات إذا تبنينا نهجًا معياريًا واضحًا في فهم الفن، من النوع الذي نجده في كتابات هيجل وشوبنهاور وكولنجوود. ولا تشغل النظريات المعيارية نفسها بتعريف طبيعة الفن، بل بقيمته. وتفسر النظريات الاجتماعية قيمة الفن في ضوء وظائف محددة تاريخيًا، يقوم بها الفن في مختلف الثقافات. ولكن الواقع أن أجيالاً متعاقبة وثقافات متباينة وجدت أن هناك قيمة في أعمال وأنشطة فنية بعينها، ويشير ذلك إلى أن بعض الأشياء التي نسميها فنًا تحمل في طياتها شيئًا يمكن أن نسميه قيمةً كامنة فيها. ونتيجة لذلك، فإن النهج التاريخي الاجتماعي- في فهم الفن- محدود، وقد كتب ماركس نفسه ملاحظات عن الفن القديم قال فيها:

"إن الصعوبة لا تكمن في فهم أن الفن الإغريقي والملاحم الإغريقية ترتبط بأشكال معينة من التطور الاجتماعي؛ ولكن الصعوبة هي أن أشكال الفن الإغريقي لا تزال تمتعنا فنيًا، وأن هذا- من جانب معين- يعني أنها تعتبر معيارًا أو نموذجًا صعب المنال" (**Marx 1973: 110-111**).

والكلمات القليلة الأخيرة- في هذه العبارة- مهمة للغاية. فالناس في مراحل مختلفة، لديهم أفكار كامنة عن معايير للفن، وأفكار مستقرة في داخلهم عما هو استدلال منطقي سليم، واستدلال غير سليم. وكما أن المنطق يتحرى عن مدى صحة الأفكار، لا عن طريق الكشف عن حقيقة ميتافيزيقية، بل عن طريق وضع أنساق من القواعد للكشف عن ذلك، كذلك، فإن البحث عن مثال للفن يتم من خلا ل البحث عن أسس قيمية يتأسس عليها هذا المثال. وبهذه الطريقة، فإن النزعة الجوهرية- التي تتعرض للانتقاد- يمكن تفاديها، ويمكن تفادي أوجه القلق بالنسبة للقطيعة عند ديريدا. وفضلاً عن ذلك، فإن فلسفة الفن، من خلال الوعي الذاتي بشأن طبيعتها القيمية، يمكنها أن تتفادى اتهامات إيجلتون بالسعي إلى نوع مستحيل من "البراءة"! (see **Criticism and Ideology**). وهناك كتاب آخرون يؤيدون تلك النظرة، فجانيت وولف- التي تحدثنا عن آرائها بشأن علاقة الفن وعلم الاجتماع- تقول إن علم اجتماع الأدب قد سعى إلى نوع من الحياد المستحيل، مثله في ذلك مثل علم الجمال الفلسفي؛ وتختتم كتابها قائلة: "إن علم اجتماع الفن يتضمن أحكامًا نقدية حول الفن. ولكن التوصل إلى حل لذلك لن يكون بأن نسعى- بقدر أكبر من الجهد- للتوصل لعلم اجتماع خالٍ من القيمة، والتوصل إلى فكرة أكثر نقاءً عن الحياد الجمالي؛ بل هو الانخراط مباشرةً في التساؤل عن القيمة الجمالية. ويعني

ذلك **أولاً** أن نجعل لأحد موضوعات البحث تلك القيمة التي نسبها للعمل الفني المعاصرون للعمل والنقاد في وقت لاحق والجمهور. وثانيا، أن ذلك يعني أن نعمل على الكشف عن تلك المقولات الجمالية والأحكام الجمالية التي تحدد مشروع الباحث وتضيف إلى معارفه. وأخيرا، أن ذلك يعني الاعتراف باستقلال مسألة ذلك النوع من المتعة، المتضمَّن في تقييم الأعمال الفنية في الماضي والحاضر" (Wolff 1988: 106).

وما تقصده وولف هو القول إن الدراسة الاجتماعية للفن لا يمكن أن تمضي قُدمًا على نحو ناجح، إلا بتحديد ما هو مهم من الناحية الفنية. وهو ما يتطلب منا أن نقوم بأحكام نقدية، ويقتضي ذلك بدوره ضمنًا أن نقوم- بالتحديد- بأبحاث معيارية، وهي الطريقة التي بيَّنا الآن أن هناك مبررًا للاعتقاد بأنها النهج المبشر بقدر أكبر، بالنسبة لنظرية الفن، عن أيٍّ من النهجين الرئيسيين المنافسين له. والواقع أن وولف تفترض ضمنًا أن مثل هذا النوع من البحث ينبغي القيام به. وهي تفترض فيما قالت أن القيمة التي تعزَي لأعمال الفن من جمهوره ترجع إلى نوع خاص من المتعة التي يستمدونها من العمل الفني، ولكن الفكرة القائلة بأن قيمة الفن الصحيح تكمن في المتعة، تؤدي- في حد ذاتها- ببساطة إلى نظرية معيارية في الفن، لا يمكننا أن نفترض صحتها، طالما أنه ما يزال ضروريًّا- وفقًا لما ذكرته- أن يجري بحثها. وبذلك، يعود موضوعنا إلى ما بدأنا به، حيث كان الموضوع الذي بدأنا به الفصل الأول هو الصلة بين الفن والمتعة.

لمزيد من القراءة في موضوع الفصل أنظر:

Clive Bell, 'The aesthetic hypothesis', **N&R** p. 98.

Morris Weitz, 'The role oftheoly in aesthetics', **N&R** p. 183.

George Dickie, 'The new institutional theory of art', **N&R** p. 21 3.

Jerrold Levinson, 'Defining art historically', **N&R** p. 223.

Roland Barthes, 'The death of the author', **N&R** p. 385.

Monroe C. Beardsley, 'The arts in the life ofman', *Nd;R* p. 538.

Terence Hawkes, **Structuralism and Semiotics**.

Eric Matthews, **Twentieth-Century French Philosophy**, chaps 7 and 8.

المراجع

Alperson, P. (ed), **What is Music? An Introdtrction to the Philosophy of Music**, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1994.

- **The Philosophy of the Visual Arts**, New York, Oxford University Press, 1992.

Althusser, L., 'Letter on art' in **Lenin and Philosophy and Other Essays**, trans. Ben Brewster, London, New Left Books, 1971 (originally published in La Nouvelle Critique, 1966).

Arnheim, R., **Film as Art**, London, Faber, 1958.

Baumgarten, A.G., **Reflections on Poetry**, trans. K. Aschenbrenner and W.B. Hatthner, Berkeley, University of California Press,1954 [1735].

Bazin, A., **What is Cinema?** Vol. 1, trans. H. Gray, Berkeley, University of California Press, 1967.

Beardsley, M.C., **Aesthetics: From Classical Greece to the Present**, New York, Macmillan, 1966.

-**Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism**, New York, Harcourt Brace, 1958.

Bell, C., **Art**, Oxford, Oxford University Press, 1987.

Bennett, T., **Formalism and Marxism**, New York, Methuen, 1979.

Brooks, C., **The Well Wrozrght *Urn***, New York, Harcourt Brace, 1947.

Bryson, N., Holly, M. and Moxey, K. (eds), **Visual Theory**, Oxford, Polity Press, 1991.

Budd, M., **Music and the Emotions**, London, Routledge and Kegan Paul, 1985.

- **Values of Art**, Harrnondsworth, Penguin, 1995.

Bungay, S ., Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics, Oxford, Clarendon Press, 1987.

Carrit, E.F., **What is Beauty?**, Oxford, Clarendon Press, 1932.

Carroll, N., **Philosophical Problems of Classical Film Theory**, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1988.

Cavell, S., **Must We Mean What We Say?**, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

Collingwood, R.G., **The Principles of Art**, Oxford, Clarendon Press, 1938.

Cooke, D., **The Language of Music, Oxford**, Clarendon Press, 1957.

Cothey, A.L., **TheNature of Art**, London, Routledge, 1990.

Croce, B., **Aesthetic**, trans. D. Ainslie, London, Peter Owen, 1953.

Currie, *G.*, **Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science**, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Derrida, J., **Writing and Difference**, trans. A. Bass, London, Routledge, 1990.

Dickie, G, **Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis**, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1974.

Eagleton, T., **Criticism and Ideology**, London, Verson, 1978.

Eisenstein, S., **The Film Sense**, London, Faber, 1943.

Gadamer, H.-G., **The Relevance of the Beautiful and Other Essays**, trans. N. Walker, ed. R. Bemasconi, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Gallie, W.B., '*The function of philosophical aesthetics*', **Mind**, 57, 1948, pp. 302-21.

Gardner, H., **Religion and Literature**, Oxford, Oxford University Press, 1983.

Goldwater, R. and M. Treves (eds), **Artists on Art**, London, John Murray, 1976.

Gombrich, E.H., **Art and Illusion**, 5th edition, London, Phaidon, 1977.

- **The Story of Art**, 16th edition, London, Phaidon, 1995.

Goodman, N., **Ways of World Making**, Indianapolis, IN, Hackett, 1968.

Hawkes, T., **Structuralism and Semiotics**, London, Methuen, 1977.

Hegel, G.W.F., **Aesthetic?**, trans. T.M. Knox, Oxford, Clarendon Press, 1975.

Hospers, J., '*The concept of artistic expression*', **Proceedings of the Arisotelian Society**, 55, 1955, pp.3 1344 [also in Hospers, Introductoly Readings].

-**Introductory Readings in Aesthetics**, New York, The Free Press, 1969.

Hume, D., '*Of the standard of taste*' in **Essays, Moral, Political andliterary**, Oxford, Oxford University Press, 1975.

Ingarden, R., '*Artistic and aesthetic values*' in H. Osborne (ed), **Aesthetics**, Oxford, Oxford University Press, 1972.

Inwood, M., ***A* Hegel Dictionary**, Oxford, Basil Blackwell, 1992.

Isenberg, A,, **Aesthetics and the Theory of Criticism**, Chicago, IL, University of Chicago Press, 1973.

Johnson, S., **Lives of the Poets**, Vol. 1, Oxford, World's Classics, 1906.

Jones, E., **The Origins of Shakespeare**, Oxford, OxfordUniversity Press, 1978.

Kandinsky, W., **Concerning the Spiritual in Art**, New York, George Wittenborn Inc., 1947.

Kant, I., **Critiqtle of Judgement**, trans. W.S. Pluhar, Indianapolis, IN, Hackett, 1987.

Kivy, P., **The Corded Shell: Reflections on Musical Expression**, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980.

Kurzweil, E., **The Age of Structuralism: Lévi-Strauss to Fooucault**, New York, Columbia University Press, 1980.

Lamarque, P.V., and Olsen, S.H., **Truth, Fiction and Literature**, Oxford, Clarendon Press, 1994.

Langer, S.K., **Feeling and Form**, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

Lenin, V.I., **Collected Works**, Vol. 14, London, Lawrence and Wishart, 1968.

Levi-Strauss, C., **Structural Anthropology**, Vol. 2, Harmondsworth, Penguin, 1978.

Locke, J., **Essay Concerning Human Understanding**, Vol. 2, Oxford, Clarendon Press, 1896.

Lukacs, G., **Writer and Critic and Other Essays**, trans. A. Kahn, London, Merlin Press, 1970.

Lynton, N., **The Story of Modern Art**, Oxford, Phaidon Press, 1980.

Marx, K., **Critique of Hegel: Philosophy of Right**, trans. A. JolinandJ. O'Malley, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

- **Grundresse** [Basic sketches], trans. M. Nicolaus, Harmondsworth, Penguin, 1973.

Matthews, E., **Twentieth-Centtiry French Philosophy**, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Mellers, W., **Man and His Music**, revised edition, London, Barrie and Rockliff, 1962.

Mill, J.S., **Utilitarianism**, London, Fontana, 1985.

Morgan, D., '*Must art tell the truth*', **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 26,1967, pp. 17- 27 [also in Hospers, **Introductory Readings**].

Margolis, J., (ed.), **Philosophy Looks at the Arts**, 3rd edition, Philadelphia, PA, Temple University Press, 1987.

Mayhead, R., **Understanding Literature**, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.

Neill, A. and Ridley, A. (eds), **The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern**, New York, McGraw-Hill, 1995.

Norris, C., **Reconstruction: Theory and Practice**, London, Methuen, 1982.

Nussbaum, M., **Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature**, New York, Oxford University Press, 1990.

Nuttgens, P., **The Story of Architecture**, Oxford, Oxford University Press, 1983.

Otto, R., **The Idea of the Holy**, trans. J. W. Harvey, 2nd edition, Oxford, Oxford University Press, 1950.

Perkins, V.F., **Film as Film**, Harmonsworth, Penguin, 1972.

Pevsner, N., **The Buldings of England**, Vol. 1, **The Cities of London and West-minster**, 3rd edition, Harmondsworth, Penguin, 1972.

Scruton, R., **TheAesthetics of Architecure,** London, Methuen, 1979.

- **The Aesthetic Understanding**, London, Methuen, 1983.

Soskice, J.M., **Metaphor and Religious Language,** Oxford, Clarendon Press, 1985.

Storr, A., **Music and the Mind**, London, Harper Collins, 1993.

Tolstoy, L., **What is Art?**, trans. A. Maude, Oxford, Oxford University Press, 1955.

Waltoa, K., **Mimesis as Make-Believe**, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990.

Watkin, D., **The Morality of Architecture**, Chicago, IL, University of Chicago Press, 1984.

Weitz, M., '*Truth in literature*' in Hospers, **Introductory Readings**.

Winters, Y., **In Defense of Reason**, Denver, CO, Alan Swallow, 1947.

Wolff, J., **Aesthetics and Sociology of Art**, London, George Allen andunwin, 1988.

Wollheim, R., **Painting as an Art**, London, Thames and Hudson, 1987.

Young, J., **Nietzsche :The Philosophy of Art**, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

الفهرست

المؤلف: جوردون جراهام

أستاذ فلسفة الأخلاق بكلية كنجز كوليج بجامعة أبردين، ومؤلف في علم الجمال وفلسفة الأخلاق والفلسفة السياسية والدراسات المقارنة، وفي مجالات علوم الأخلاق والسياسة والموسيقى.

مدير مركز دراسات الفلسفة الاسكتلندية بالمملكة المتحدة، ورئيس تحرير دورية "جورنال أوف سكوتش فيلوسوفي". له عدة دراسات من بينها **"إعادة النظر في التفسير التاريخي" 1983، "السياسة ومكانتها: دراسة لست أيديولوجيات" 1986، "الفلسفة الاجتماعية المعاصرة" 1987، "صورة الماضي- مدخل فلسفي لدراسة التاريخ" 1997، "الانترنت- بحث فلسفي" 1999، "نظريات علم الأخلاق" 2010.**

المترجم: **محمد يونس**

حصل على ليسانس آداب من قسم الفلسفة بجامعة عين شمس، ودبلوم الدراسات العليا في الفلسفة عام 1970. من ترجماته المنشورة **"الماركسية والقيم الإنسانية"** للفيلسوف الإنجليزي موريس كورنفورث، و**"الفرويديون الجدد"** تأليف ف. دوبرينكوف، ورواية **"حياة وزمن مايكل ك"** تأليف ج. م. كوتسي، الحاصلة على جائزة نوبل عام 2003.

وهو مراجع ترجمات **"المجتمع المدني والصراع الاجتماعي"** تأليف ألين مكسنزوود وآخرين، و**"الذكاء العاطفي"** تأليف دانييل جولمان، و**"رؤى مستقبلية"** تأليف ميتشو كاكو. كما أنه مؤلف **"التكفير بين الدين والسياسة"** 1999، و**"موجز تاريخ الحرية- قصة حقوق الإنسان والمواطن"**.

سلسلة
آفاق
عالمية

قراءةٌ نقدية رصينة وشاملة، لنظريات الفن المختلفة في الفلسفة، من منطلق «معياري»، واستعراضٌ للمفاهيم الأساسية لكل نظرية واتجاه، ومناقشةٌ عميقة للأفكار المؤسسة لعلم الجمال، المتعلقة بمختلف الفنون والآداب: الآداب، والموسيقى، والفنون التشكيلية، والعمارة، إلخ.. منذ أفكار أرسطو -مرورًا بكانط وهيجل وتولستوي- وصولًا إلى البنيوية وإيجلتون ودريدا.

ترجمةٌ رفيعة، متأنية ومدققة في المصطلحات الفلسفية والنقدية، أنجزها مترجم قدير: محمد يونس، مؤلف «التكفير بين الدين والسياسة»، ومترجم «حياة وزمن مايكل ك» تأليف ج، م، كوتسي الحاصلة على جائزة نوبل، وغيرها من الأعمال الهامة.

تصميم الغلاف: أحمد اللباد

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة

السعر: ثلاثة جنيهات